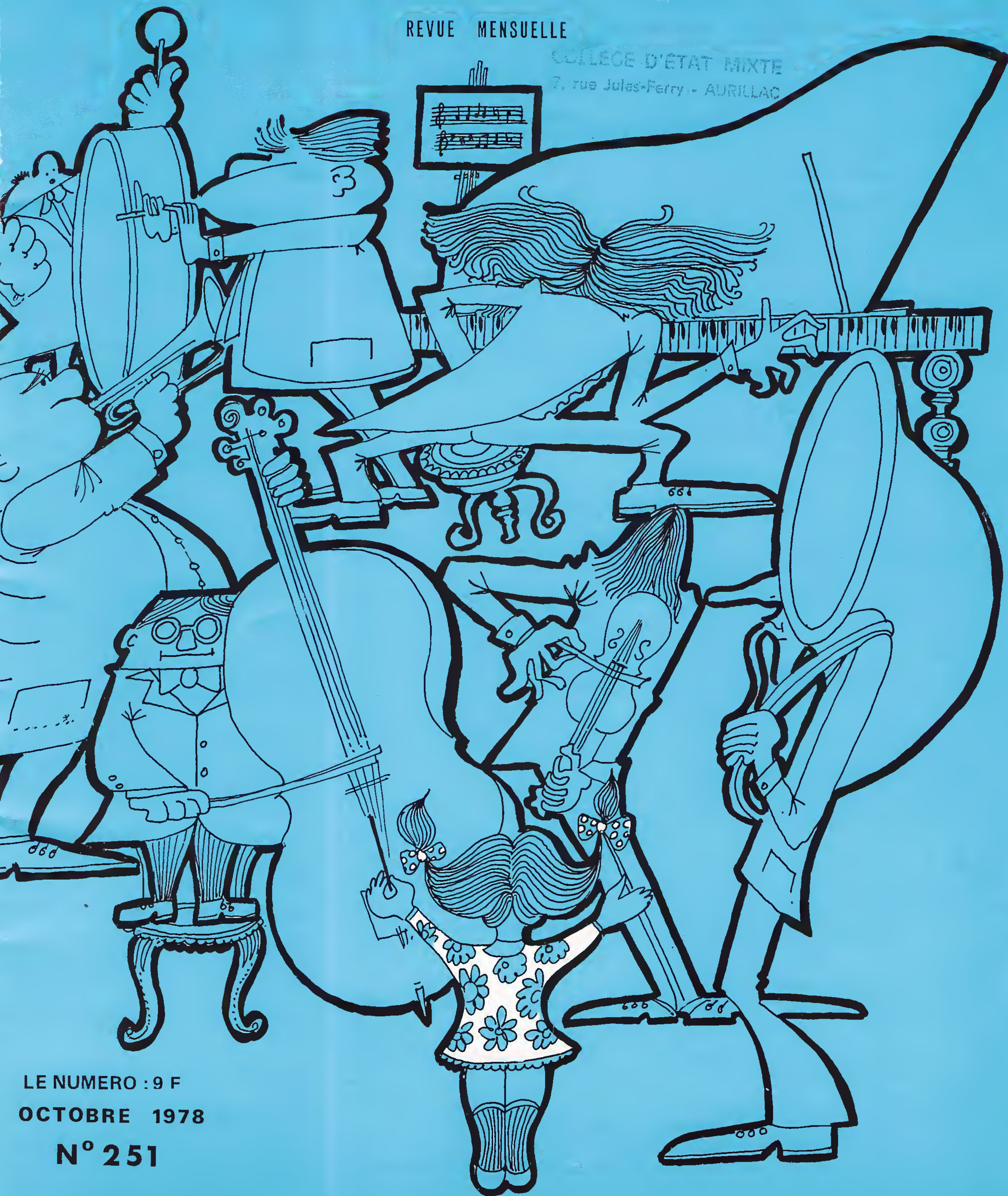
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

OCTOBRE 1978

N° 251

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : R. VIEUXBLE
- Directeur : J. DEIT

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 70	F. 85 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 90	F. 105 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

(*) C'est à M. Musson, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

Pour des raisons indépendantes de notre volonté, l'Iconographie prévue pour le présent numéro ne paraîtra que dans celui de Novembre 1978.

35 ème Année N° 251

OCTOBRE 1978

SOMMAIRE

Un document capital

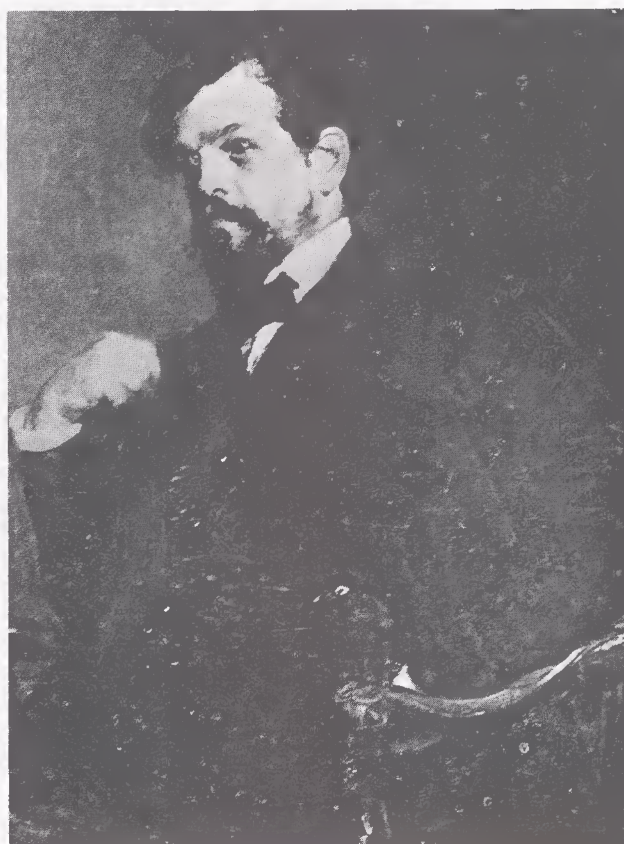
Les esquisses de PELLEAS et MELISANDE

par René BERTHELOT

Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

Quel mystère que la création artistique ! Cocteau disait que les plus grands chefs-d'œuvre de la littérature n'étaient jamais que *«des dictionnaires en désordre»*. De même, les plus hautes productions de l'art musical sont-elles autre chose que des gammes autrement rangées que dans nos vieux solfèges ? Cette impression est encore plus forte à la lecture d'un manuscrit de premier jet, où les signes musicaux, ces *«fleurs d'encre»*, ces *«pollens en virgules»*, pour reprendre les images de Rimbaud, semblent s'être assemblés par quelque miraculeux hasard — ce hasard qui est peut-être ce que nous appelons le génie.

Les éditions Minkoff (1) viennent de publier, grâce aux soins de M. François Lesure, conservateur du département de la Musique à la Bibliothèque Nationale, des esquisses de **Pelléas et Mélisande.** Ce document capital provient de deux sources : le trésor de M. André Meyer, collectionneur bien connu de tous les musiciens, et un legs de la cantatrice Lucienne Bréval au Conservatoire de Paris, maintenant versé à la B.N. (2). Le premier manuscrit (61 pages), primitivement offert par l'auteur à son ami Henry Lerolle, contient des ébauches de presque tous les actes (seul, le IIIème n'y est pas représenté) ; le second (26 pages) est une rédaction plus élaborée — mais non définitive — de deux scènes du IVème acte. Par malheur, aucun passage ne se retrouve dans les deux documents, ce qui eût permis d'en suivre les aspects successifs jusqu'à la version finale. Mais ces deux *«états»* offre tout de même une comparaison des plus instructives avec cette dernière (3).



Le *«manuscrit Meyer»* est peut-être le plus étonnant. Il s'agit, répétons-le, d'un tout premier *«tête-à-tête»* du musicien avec son poème, dans la fraîcheur de l'inspiration et l'émotion de la trouvaille, où Debussy ne note presque jamais tout, mais tantôt une bribe du chant — sans aucune parole, ce qui ne facilite pas le repérage (4) — tantôt une harmonie fugitive (souvent incomplète) ; le tout jeté à la hâte et malaisément déchiffrable. Mais ce graphisme désordonné, évasif, allusif ajoute encore à l'attrait de ces pages écrites *«à chaud»*. Comment croire que ce **Pelléas** qui exalta les hommes de ma génération, dans l'écrin rouge et or de la vieille salle Favart, ne fut à sa naissance que ces pattes de mouches éparses sur du papier réglé ? Voici, par exemple, un des moments les plus pathétiques du drame : la mort de Mélisande. Qui donc, sous ce léger gribouillis, reconnaîtrait le monologue d'Arkel (pp. 304-305), depuis : *«Attention, il faut parler à voix basse maintenant...»* jusqu'à : *«l'âme humaine aime à s'en aller seule...»*. Prenez la parti-

tion et vérifiez : tout l'essentiel y est pourtant déjà :



Mais l'intérêt majeur de cette confrontation est de nous montrer par quelles voies, et presque par quels tâtonnements ce perpétuel insatisfait est parvenu aux nuances les plus fines exigées par son rêve. Quelques exemples suffiront à illustrer cette *«longue marche»* vers la perfection. L'un d'eux s'offre à nous d'emblée : ce sont les quatre premières mesures de la partition, que Maurice Emmanuel, à la mode wagnérienne (5), revêt de cette signification : *«Les temps anciens»* (on traduirait aussi bien par *«Il était une fois...»*). Pour simples qu'elles soient, ces quatre mesures ont donné lieu à un travail insoupçonné, ce que met en évidence la petite synopsis que voici :



Plusieurs points, en effet, retiennent l'attention :

1°) Debussy, dans la version définitive, a pour ainsi dire *«ramassé»* le fragment du premier état à l'octave inférieure, et en a simplifié l'harmonie, comme pour le faire venir d'encore plus loin dans le temps. En revanche, il a échangé le **la** blanche de la 3ème mesure contre deux noires *«lourées»*, afin d'éviter une réitération textuelle des deux motifs mélodiques. C'est là, on le sait, un procédé franckien, que Debussy a du reste adopté plusieurs fois (6).

2°) La version initiale (à l'octave supérieure et avec une harmonie plus complète) est reprise dans la partition, mais à la 8ème mesure seulement, ce qui se justifie par l'effet de rapprochement, de *«remontée»* dans la mémoire que produit sur nous ce deuxième énoncé.

3°) Même dans cette adoption *«différée»*, le compositeur améliore un point qui, en effet, méritait de l'être, la partie intermédiaire **la-do-do-mi** devenant, ce qui chante mieux, **la-mi-ré-do.** De plus, l'accord parfait de **fa** majeur amené sur la dernière blanche (au lieu de la 7ème) paraît ici encore plus juste : c'est le bref repos, le *«point-virgule»* qui manquait à la phrase.

La suite de ce prélude suscite en outre d'intéressantes remarques : le motif de Mélisande précède en effet celui de Golaud, alors qu'il lui succède dans la version finale, et d'autre part leur ingénieuse combinaison (p.2, mesure 3) n'a pas encore été trouvée. Notons enfin que la petite phrase personnifiant la douce héroïne n'offre pas ici le

contour que nous lui connaissons :

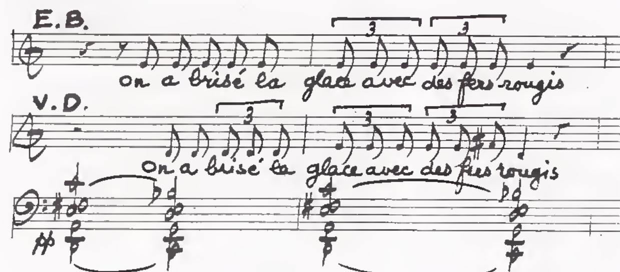


Est-ce dû à un **lapsus calami**, toujours possible avec ces têtes de notes microscopiques ?. Il ne le paraît cependant pas, le dessin étant répété identiquement à la mesure suivante. Néanmoins, la suite du manuscrit Meyer redonne à ce motif son profil connu : Debussy l'a sans doute perfectionné en cours de route, sans revenir pour autant sur une rédaction qu'il savait abandonnée.

D'autres observations peuvent être faites en rapprochant l'esquisse Bréval de la version définitive. Nous les rangerons sous deux rubriques :

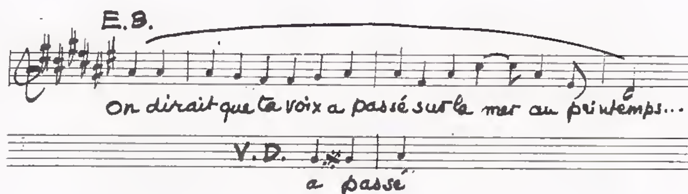
— celles qui ont trait à la texture proprement **musicale ;**
— celles qui relèvent de la **dramaturgie.**

Prenons d'abord ce que les premiers détracteurs de **Pelléas** ont le plus vivement critiqué, c'est-à-dire le récitatif continu, le **sprechgesang** par lequel s'expriment ses personnages, et qui valut à Debussy le vieux reproche de *«manquer de mélodie»* (qu'avaient déjà essuyé Bizet et même Gounod !). Or, tout **Pelléas** n'est que mélodie. Seulement, ce n'est pas la même que dans **Mignon** ou **La Bohème.** Dans ces partitions, comme dans presque toutes celles du XIXème siècle, la mélodie résulte essentiellement d'une pensée monodique (parfois inspirée du reste), vêtue **a posteriori** d'une harmonie plus ou moins heureuse et valorisante suivant le talent des auteurs. Chez Debussy (nous parlons toujours de **Pelléas** : sa musique instrumentale procède autrement) la ligne du chant est au contraire une émanation, une *«fleur»* de l'harmonie, qui en est vraiment l'humus nourricier (7). Ce processus est mis en lumière par la comparaison suivante (p. 244) :



On voit ici que le premier jet du chant se réduit à u récit monocorde, jouant seulement sur la *«note commune* des deux accords de neuvième (lesquels d'ailleurs, par le alternance, donnent à ces notes immobiles une save différente). Puis Debussy va faire passer sa déclamation d stade psalmodique à l'état mélodique, tenant encore le rênes courtes au lyrisme (le vrai lyrisme est imminent e éclatera à la fin de l'acte), mais avec une plasticité q épouse plus étroitement que tout à l'heure les accents e le sens des paroles. Car Debussy, si sensible à l'agencemen des mots (8), n'est pas moins attentif à la prosodie du so texte.
Deux détails infimes nous en apportent le preuve. Par u menu déplacement rythmique, la première syllabe d mot *«brisé»* est passée d'une partie faible à la partie for d'un temps, ce qui convient mieux à sa consonne initial (consonne dite *«explosive»* par nos linguistes), donc l'image de *«brisure»* proposée par Maeterlinck. La chute d la phrase, en outre, avec le **fa** dièse en figure d'*«échappée* aboutissant au **ré** final par mouvement disjoint n'est-ell pas plus évocatrice des *«fers rougis»* que les **mi** un pe atones qui précédaient ? Voilà, nous dira-t-on, des inter tions bien subtiles, des nuances pesées, comme on l'a di au sujet de Proust, *«dans des balances en fil d'araignée»* Sans doute, et il n'est d'ailleurs pas sûr que les raison données ici soient exactement celles qui ont motivé c remodelage. Ce que nous pouvons seulement dire, c'es que Debussy — comme Baudelaire et surtout Mallarmé (9) - avait ce sens très aigu de la perfectibilité qui n'est, au fond qu'une des composantes du génie créateur.

Autre exemple, encore plus ténu, mais non moins significatif. Qui n'a dans l'oreille la mémorable phrase de Pelléas: *«On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps...»* (p. 245) dont on a dit qu'elle était, de toute la partition, la première que Debussy ait jeté sur le papier ? Cette si jolie courbe, encore un peu *«Massenet»* du reste (ce qui, à mes yeux, n'est nullement un blâme), se trouve dans le manuscrit Bréval, et déjà sous l'aspect que nous lui connaissons — à l'exception d'une seule note, mais essentielle : le sol double-dièse qui donne au mot *«passé»* son glissement si profondément expressif (et même un accent quelque peu tristanesque). Cette dernière touche était si nécessaire que, sans elle, la mélodie précédente nous semble presque fade. Qu'on en juge par cette juxtaposition :



Venons-en, à présent, à des remaniements d'ordre dramaturgique. Comparons, par exemple, ces deux versions (même scène, un peu plus haut, p. 242) :

E.B.

Sais-tu pourquoi je t'ai demandé de ve_ nir ce soir?

V.D.

PELLÉAS

Sais-tu pourquoi je t'ai demandé de venir ce soir?

Première remarque : les deux phrases ont le même profil, mais la refonte est totale. En outre, dans l'esquisse Bréval, l'orchestre n'a qu'un rôle impersonnel ; musical, certes, mais sans allusion à la situation dramatique. Or celle-ci est capitale, puisque c'est la dernière fois que Pelléas est présent aux côtés de Mélisande. C'est pourquoi Debussy, dans la rédaction définitive, esquisse à l'orchestre le thème de celui-ci (10), sur son harmonie d'élection (neuvième de dominante à l'état de second renversement) et rehaussé par une mélodie interne d'une pénétrante expression.

Même intervention d'un élément scénique dans le passage ci-dessous (p. 256), sur les paroles inquiètes de Pelléas : *«Les grandes chaînes !...»* Dans l'esquisse : de simples trémolos des cordes, pour faire frémir les neuvièmes parallèles (on l'a dit avec raison : **Pelléas et Mélisande** est un vrai *«jardin de neuvièmes»* !) ; dans la version finale : introduction d'une incise rythmique empruntée au motif de Golaud, à la fois pour nous avertir que ce dernier épie les deux amants, et pour dépeindre la frayeur presque enfantine que produit sur le couple sa présence encore invisible :

E.B

Les gran des chaî_ _ _ _ _ nes...

V.D.

Les gran_des chaî_ _ _ _ _ nes...

GOLAUD

Nouveau passage digne d'attention : à la fin de ce même acte IV (p. 267), tandis que Golaud, après avoir mortellement frappé son demi-frère, poursuit, l'épée haute, Mélisande à travers bois, Debussy fait intervenir un élément mélodique de cinq notes que Maurice Emmanuel nomme le thème de la Mort et qu'on pourrait, avec autant de raison, appeler celui de la Peur. Or, le rapprochement ci-dessous montre comment le compositeur, postérieurement à la rédaction du manuscrit Bréval, a rendu cette poursuite encore plus haletante par l'adjonction d'une réponse canonique, à cheval sur la barre de mesure et qui, dans ces deux mesures à 3/4, fait tenir, en somme, trois mesures à 2/4, suivant les vieilles ficelles de la *«strette»*. Il résulte de cette sorte de boiterie rythmique un effet de trébuchement des plus suggestifs :

E.B.

V.D.

p

molto cresc.

Bien d'autres exemples viendraient, au fil des pages, illustrer ces cogitations, ce débat intérieur, cette espèce de drame qui se joue, pendant l'élaboration de son œuvre, dans le cerveau de l'artiste. Pourtant, quel miracle lorsqu'elle est achevée ! Quel sentiment donné à l'auditeur que les choses ne pouvaient être autrement qu'elles ne sont ! Miracle du génie, mais aussi de cette faculté seconde (mais non secondaire) ; de cet artisanat supérieur qu'on appelle le talent. Car le talent a, lui aussi, son imagination ; une imagination d'un autre ordre, un sens complémentaire qui fait parfois défaut aux fulgurances du génie. Valéry a prononcé sur ce sujet une formule tranchante (un peu trop, même, à notre tré) : *«Le talent sans le génie est peu de chose. Le génie sans le talent n'est rien».* Heureusement, ce dernier cas est assez rare !

Voici donc un document de première importance, que tout musicien se devrait de ranger dans sa bibliothèque, à côté de l'illustre partition. Ajoutons que M. Lesure a eu l'heureuse idée de joindre à ces reproductions d'esquisses un certain nombre de lettres écrites par Debussy ou adressées à lui par ses familiers, durant la gestation et l'accomplissement de son chef-d'œuvre, qui ne l'absorba pas moins de neuf années, puisqu'en 1902 il apportait encore des retouches à son instrumentation, après les premières lectures d'orchestre ! Chausson, Dukas, Pierre Louÿs, Raymond Bonheur, le violoniste Eugène Ysaye, Jacque-Emile Blanche (le peintre qui fit de lui un si beau portrait) sont

parmi ces amis attentifs. Et combien de ces lettres sont émouvantes ! Je n'en citerai qu'une seule. Elle est du début de 1894, donc au milieu de la première esquisse, car, a dit Debussy, : «**Pelléas** fut achevé **une première fois** en 1895», et s'adresse à Chausson, qui, sans doute, s'était plaint de son silence. La voici :

«C'est la faute à Mélisande ! Pardonnez-nous à tous les deux ! J'ai passé des journées à la poursuite de ce «rien» dont elle est faite, et je manquais parfois de courage pour vous raconter tout cela. Ce sont d'ailleurs des luttes que vous connaissez, mais je ne sais si, comme moi, vous vous êtes couché avec une vague envie de pleurer, un peu comme si on n'avait pu voir dans la journée quelqu'un de très aimé».

«Maintenant, c'est Arkel qui me tourmente : celui-là, il est d'outre tombe, et il a cette tendresse désintéressée et prophétique de ceux qui vont bientôt disparaître. Et il faut dire tout cela avec do, ré, mi, fa, sol, la, si, do ! Quel métier !».

Comment ne pas comprendre, en lisant ces lignes, le désarroi de Debussy après les sarcasmes qui accueillirent son œuvre, si longtemps portée, si longtemps rêvée ? Cette incompréhension fut heureusement d'assez courte durée, et Debussy put assister au revirement de l'opinion, qui place aujourd'hui **Pelléas et Mélisande** parmi les sommets du théâtre lyrique. Sans doute le poème a-t-il pris quelques rides. Le symbolisme littéraire est maintenant assez loin de nous et, sans Debussy, le drame de Maeterlinck ne serait aujourd'hui qu'une pièce démodée. C'est par sa musique qu'elle a transcendé ce qu'il y a de périssable dans toute école d'art, et s'est placée, pour ainsi dire, hors du temps. C'est grâce à elle que Pelléas et Mélisande , comme Tristan et Ysolde — dont ils sont un peu les petits cousins — ont pris place dans cette mythologie sentimentale qui, longtemps après nous (ne disons pas toujours : rien n'est éternel...), continuera d'émouvoir les hommes encore sensibles aux belles et touchantes histoires «d'amour et de mort».

NOTES

1) 46 Chemin de la Mousse C.H. 1.225 Chêne-Bourg GENEVE.
2) Lucienne Bréval, qui fut la créatrice des **Proses lyriques**, avait sans doute reçu ce manuscrit en hommage.
3) Dans les exemples proposés plus loin, les trois documents seront ainsi désignés : Esquisses Meyer : E.M. ; Esquisses Bréval : E.B. ; Version défintive : V.D.
4) M. Lesure, qui l'a réalisé avec soin, fait référence à la partition piano et chant éditée par Fromont en 1902. Cette édition originale, devenue rarissime, n'étant pas en possession de tous, nous avons préféré renvoyer le lecteur à l'édition Durand, actuellement dans le commerce.
5) Maurice Emmanuel : **Pelléas et Mélisande** (édition Mellottée, actuellement épuisée). Dans cet ouvrage remarquable, l'auteur précise bien que les thèmes de cette parition n'ont nullement le caractère systématique des **leitmotives** de Wagner. On ne peut cependant nier qu'ils existent.
6) Voir à ce sujet nos **remarques sur le style mélodique de César Franck, dans l'Education musicale** N° 218 (Mai 1975).
7) Rameau avait eu déjà ce mot prohpétique : «C'est l'harmonie qui nous guide». Notons aussi que, chez Wagner, les mélodies vocales sont également sous la dépendance de la trame orchestrale. Mais il s'agit là de polyphonie, non d'une harmonie en soit ; une harmonie «harmonieuse», suivant l'heureuse expression de Louis Laloy.
8) Art qu'il venait de pratiquer lui-même dans les **Proses lyriques** évoquées plus haut, et qui sont de 1892.
9) Je cite ici des poètes, car nous disposons d'éditions critiques avec variantes, ce qui n'existe malheureusement pas dans le domaine musical. Que donnerions-nous, cependant, pour connaître par exemple, les étapes par lesquelles est passée la fameuse phrase néo-baroque du **Concerto** de Ravel, qui confiait l'avoir élaborée «mesure par mesure».
10) On a remarqué avec justesse que les motifs-personnages, dans **Pelléas et Mélisande**, n'était pas fortement caractérisés (sauf peut-être celui d'Arkel). Cela tient, peut-on croire, à deux choses. D'abord à une réaction contre les thèmes wagnériens, trop stéréotypés pour cette musique de rêve et ces «personnages-fumées». Ensuite à l'importance donnée par Debussy au «climat» harmonique où baignent ces motifs. Chez lui, comme chez les peintes impressionnistes, le dessin est inséparable de la couleur.

EXAMENS ET CONCOURS

ANNEE 1978/1979

Calendrier des concours de recrutement

Agrégation
Dates des épreuves écrites : du 2 au 12.05.79
Ouverture inscription et clôture : 6.11.78 — 15.01.79

C.A.P.E.S.
Dates des épreuves écrites : du 14 au 26.05.79
Ouverture inscription et clôture : 6.11.78 - 15.01.79

Lieu d'inscription : Rectorats, Missions Alger, Tunis et Rabat, Académies de rattachement pour les centres ouverts à l'étranger et dans les T.O.M.
Le calendrier des épreuves est fixé par les Présidents de jury.

PROGRAMMES SESSIONS 1979

Agrégation d'Education Musicale et Chant Choral

I — Programme de caractère général non limité à la discipline :
A) Le thème de la mort dans la littérature et les arts en France du XVème siècle à la fin du XVIIème siècle.
B) La littérature et les arts en France dans la première moitié du XXème siècle (jusqu'en 1960) : dislocations et recherches nouvelles.

II — Histoire de la musique :

1 — Questions
A) L'Air de cour.
B) L'Oratorio en Europe au XVIIIème siècle.
C) Le renouveau de la musique de chambre en France de 1870 à la mort de Debussy.
D) La musique pour piano seul en Europe (France exceptée) de 1900 à 1939.

2 — Auteurs
A) Airs de cour pour voix et luth. Transcription par André Verchaly (Ed. de la Société Française de Musicologie - Dépositaire Heugel, Paris).
B) Haydn, la Création.
C) Debussy, les trois sonates : pour violoncelle et piano; pour flûte alto et harpe; pour violon et piano.
D) B. Bartok, Mikrokosmos (livres 4, 5, 6).

C.A.P.E.S. d'Education musicale et Chant choral.

Questions.
I. La musique réformée au XVIème siècle.
A* 2. L'oratorio en Europe au XVIIIème siècle.
A* 3. Le renouveau de la musique de chambre en France entre 1870 et 1918.
4. La musique d'expression harmonique en France depuis 1945.

Auteurs.

1. Paschal de l'Estocart. Octonaires de la Vanité du monde. Livres I et II (Editions Salabert).

A*2. Haydn, La Création (parties 1 et 2).

*3. E. Chausson, Concert pour violon, piano et quatuor à cordes (Editions Salabert).

4. H. Dutilleux, première sonate pour piano (Editions Durand).

L'astérique indique les questions ou auteurs déjà au programme en 1977-1978.
La lettre A indique les questions ou auteurs communs avec le programme d'agrégation.

Les commentaires sur les œuvres suivantes ont paru dans les numéros de l'année 1977-78 :
Haydn, La Création, par J. Chailley, numéros : 246 et 248.
Le renouveau de la musique de chambre en France entre 1870 et 1918, par D. Pistone et S. Gut, numéros 244, 245, 247 et 248.

Conditions d'attribution aux élèves professeurs d'une année de préparation à l'agrégation en 1978-1979.

Nombre des élèves autorisés à préparer l'agrégation : 25% maximum de l'effectif total des Elèves-professeurs accomplissant actuellement avec traitement l'année de préparation à l'oral du C.A.P.E.S.
Seuls, les élèves-professeurs titulaires d'une maîtrise obtenue avant le 10 juillet 1978 pourront faire l'objet d'une proposition au bénéfice de l'année de préparation à l'agrégation. (B.O., n° 22 du 1-6-78) (Circulaire n° 78-U-044 du 24-05-78).

UNIVERSITE DES SCIENCES HUMAINES DE STRASBOURG INSTITUT DE MUSICOLOGIE

L'Institut de Musicologie assure un 1er et 2ème cycles d'Education Musicale, la préparation aux concours de recrutement des professeurs de l'enseignement secondaire (CAPES, Agrégation)), ainsi qu'un enseignement des instruments anciens. La musique est donc une discipline universitaire à part entière, ouverte à tout musicien muni d'un baccalauréat (ou d'une dispense individuelle).

Premier cycle d'Education Musicale DEUG — Lettres et Arts, section D, Musique
Matières obligatoires : Techniques de la musique, Histoire de la musique, Pratique de la musique, Expression écrite et orale du français, Histoire des arts, Langue vivante étrangère.

Deuxième Cycle d'Education Musicale : Licence d'Education Musicale — Technique de la musique, Histoire de la musique, Pratique individuelle et collective, Psychopédagogie et techniques d'animation de groupes, direction chorale.

Concours Nationaux de Recrutement — CAPES, Agrégation d'Education musicale

Maîtrises d'Education Musicale et de Musicologie. - Troisième Cycle, Doctorats de 3 ème cycle, d'Université et d' Etat-Instruments anciens.

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser au Secrétariat de l'Institut de Musicologie, 22, rue Descartes 67084 Strasbourg Cedex - Tél. : (88) 61.39.39. - Postes 276 à 278.

UNIVERSITE LYON II MUSICOLOGIE ET EDUCATION MUSICALE

Le Département de Musicologie de l'Université de Lyon II informe les candidats à l'agrégation d'éducation musicale et de chant choral qu'il reprendra sa préparation en 1978-1979 selon les modalités suivantes :

1°) Etudiants de lyon et de région :
cours bloqués le mercredi 8 h.-12h. au Conservatoire National de Région, 4, montée de Fourvière, Lyon Vème (harmonie, solfège, accompagnement)

14 h.-19 h. à l'Université, (Histoire de la Musique, analyse, littérature, histoire de l'art, chant choral).

2°) étudiants lointains :
a) solfège : envoi de cassettes *
b) harmonie : envoi des sujets et devoirs corrigés par correspondance *
c) Université : envoi de notes de cours et éventuellement de cassettes *

A la session de 1978, sur 8 candidats présentés, 4 furent admissibles et 2 reçus (sur les 15 postes pourvus).
Tous renseignements complémentaires : Université Lyon II, 18, Quai Claude Bernard 69007 - Lyon.
Inscriptions : Services des concours, 85, rue Pasteur - 69365 Lyon Cedex II
* aux frais de l'étudiant.

VILLE DE VANNES - Conservatoire de Musique

Un concours sur épreuves est ouvert en vue de la nomination d'un professeur de Hautbois et Solfège à l'Ecole Municipale agréée (31, rue Thiers, Tél. : (97) 66-24-47 — Les dossiers de candidatures devront être adressés à Monsieur le Maire de Vannes, service du personnel avant le 25 Octobre.

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Des concours auront lieu entre Octobre et Décembre 1978 afin de pourvoir les emplois vacants au sein de l'Ensemble Intercontemporain. Les postes mis en concours sont les suivants : Cor, Trompette, Violon.
Tous renseignements et inscriptions : Ensemble Intercontemporain, Auditions - 15, rue de Bruxelles, 75009 Paris.
Tél. , 285 71-91.

o **Epreuve facultative de musique au Baccalauréat du second degré et au Baccalauréat de technicien F 8 de 1979**

— **J. Brahms :** Sonate en fa mineur opus 120 nº 1 pour clarinette et piano
— **Florent Zchmitt :** Psaume XLVII
— **Edgar Varèse :** Hyperprisme

Comme chaque année, l'Education Musicale, éditera un fascicule contenant les analyses des trois œuvres imposées et quelques exemples de dictées et solfège de la session 1978, ainsi que le règlement de l'examen.

Ce fascicule, supplément au numéro 252 novembre 1978 de la revue paraîtra entre le 10 et le 15 novembre 1978, au prix de 12 F.

Le disque contenant les interprétations des œuvres imposées sera un disque PATHE MARCONI, VOIX DE SON MAITRE, nº C 051 16285.

Toute commande doit être obligatoirement accompagnée de son titre de paiement (chèque bancaire, virement postal établi au **nom de E.G.P. — C.C.P. 369-70 R PARIS.** *)*

o **Rectificatif**

L'article intitulé J.S. BACH Passion selon St Mathieu paru dans le numéro de juin de notre publication était de **Mme Dommel Diény,** chargée de cours à l'Institut de Musicologie à la Sorbonne bien connue de nos lecteurs et celui sur la Psychanalyse du fait musical et son apport en musicothérapie dont nous poursuivons la publication dans le présent numéro est de Mr. **André Michel.**

Lors de la mise en page du numéro de Juillet, les exemples musicaux 36,37,38 et 43 ont été coupés en deux fragments chacun.

Nous reproduisons ces différents clichés aux a pages 40 et 41 conformément à la présentation de toute partition musicale.

Nous espérons que nos lecteurs, ainsi que l'auteur, voudront bien excuser cette confusion

LA COBLA CATALANE *

par
Jean GAUFFRIAU
Conseiller pédagogique d'Education musicale

Cuivres à 4 parties réelles. (Ex. 50, en page suivante).

Fugato à 4 parties par les anches doubles. L'écriture d'un tel passage mérite assurément quelque attention. La technique relève certes de la musique «savante» et elle dénote chez le compositeur une maîtrise confirmée.
Cependant, de par le caractère du thème et la verdeur des timbres, nous sommes bien là en présence d'une page résolument populaire dans son esprit.

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 242, 244, 249, 250

Tení 2

Tení 1

Tení 2

Ti 2

Tení 1

Tení 2

Ti 1

Ti 2

Ten 1

Tení 2

etc

Ex: 50 "La Fira" J. Serra.

"Cavalleresca" J. Serra.

Ex 51

III Quelques tutti

Afin de ne pas augmenter exagérément les dimensions de cette étude, en voici seulement deux qui permettront d'apprécier l'équilibre de la masse sonore.

Sonorité extrêmement pleine. Chaque groupe (bois et cuivres puis séparément est complet harmoniquement parlant.

Noter la solidité de la basse en octaves (2 fiscorns et contrebasse) nécessitée par l'ampleur de l'ensemble. L'écriture croisée des 2 ténoras et des 2 trompettes améliore la fusion des timbres.

Réalisation de conception différente. La ligne mélodique principale est confiée aux 2 tibles et à une ténora à l'unisson, ainsi qu'au flaviol à la double octave supérieure et à la seconde ténora à l'octave inférieure. Les cuivres et la contrebasse se chargent des compléments harmoniques. ~~Comme~~

Comme dans l'exemple précédent et pour les mêmes raisons, les deux trompettes sont écrites entre les deux ténoras.

Baixant de la font del gat
E. Morera

Ex 52

IV Différentes orchestrations du même passage

Dans de nombreuses gardannes, elles sont dûes à un changement de nuances demandant le choix d'autres instruments. Le thème du «motif long», est, en effet, généralement exposé sous forme d'un solo de ténora pour réapparaître à la fin dans la nuance, fortissimo avec une orchestration et parfois une réalisation différente.

1ère orchestration : Thème aux deux tibles à l'unisson souligné au début par les trompettes en tierces. Accompagnement très sec et piano (par tous les cuivres et la contrebasse) sur lequel la réponse en contrechant legato la 1ère trompette se détache bien malgré la similitude des timbres.

2ème orchestration : Réapparition du thème fortissimo. Il est confié aux 2 tibles, aux ténoras et au flaviol disposés sur 3 octaves, et souligné par un motif chromatique des 2 trompettes en octaves ou à l'unisson. La fusion parfaite des timbres des anches et des trompettes est due en partie à l'écriture croisée. Réponse en contrechant des 2 fiscorns jouant legato à l'unisson, curieusement doublés par le flaviol (voir l'exemple 25.). L'écriture et l'orchestration conjuguées ici de façon exemplaire accentuent l'irrésistible élan de la musique. Exemple 53 page ci-contre.

(A suivre)

Ex 53

"Sardana de carrer" E. Casals.

① Ti 1-2 (unis, f) — Tp 1-2 — Tib. Fisc 1.2 / CB (Pizz) (p)

Ti 1/2 (pp) — Tp 1/2 — Tib / Fisc / CB

② Fl 8va (ff) — Ti 1-2 / Ten 1-2 (f) — Tp 1-2 (f, unis) — Tib. Fis 1-2 / CB (Pizz)

Fl 8va — Ti, Ten (Ti 1-2 + Ten 1; Ten 2) — Tp 1/2 / Tib — Fis 1/2 (Fis 1.2) / CB (CB)




HENRI
SELMER
PARIS

DE LA MUSIQUE AVANT TOUTE CHOSE...

Mais laquelle ?...

par Yves HUCHER

Durant un cours d'histoire de la musique au Conservatoire de Région de Nice, on a posé la question suivante : **«On vous offre le même soir à la même heure, dans la même ville, des places pour deux concerts ; le programme de l'un est Franck, Debussy, Mozart et Messiaen ; celui du second est uniquement composée de musique dite «contemporaine». Lequel des deux choisirez-vous ?»**

Sur 25 auditeurs, deux — et deux seulement ! — ont spontanément répondu : le second... Sur les autres 23 autres, quelques-uns ont nuancé leur préférence d'un vœu : nous préférons les concerts de musique classique et moderne, (entendez : de la première moitié du XXè siècle) mais surtout quand leur programme comporte au moins deux œuvres ou deux compositeurs rarement exécutés.

Cette petite enquête nullement préméditée fait mieux que répondre à certaines préoccupations : elle explique ce que nous constatons journellement autour de nous.

*
* *

Lorsque nous écrivions notre étude sur **Bernanos et Poulenc** (1), nous doutions encore du succès que pourraient connaître les deux représentations des **Dialogues des Carmélites**, qui terminaient la saison 77-78 de l'Opéra de Monte Carlo : c'était craindre bien inutilement. Les deux salles furent combles. Le public manifeste d'abord son émotion par un long silence à la fin de chaque acte, puis son enthousiasme en exigeant un nombre impressionnant de rappels. Et le soir de la **«première»**,il s'est passé un incident peu croyable : Michèle Claverie qui chantait le rôle de Constance, bouleversée d'émotion, marcha à l'échafaud sans pouvoir chanter sa dernière phrase du **Salve Regina...**

1) Voir **L'Education musicale** n° 247, avril 78.

A l'Opéra de Nice, la saison d'opéra — 22 spectacles du 11 novembre au 15 avril — a connu un succès tel, à commencer par un succès d'affluence, que l'on pense sérieusement à augmenter le nombre de représentations de chaque spectacle, et l'on se plaît à signaler le nombre croissant de **«jeunes»**, curieux de connaître des œuvres **«traditionnelles»** comme **Othello** ou de découvrir, avec beaucoup de mélomanes, **La Gioconda** ou **Parisina d'Este.** Dans les spectacles de ballets, on a noté l'accueil enthousiaste réservé à **Daphnis et Chloé**, dansé, joué et chanté — car on ne nous a pas privés des chœurs ! — à la perfection.

On a porté de deux à trois le nombre d'auditions qui doivent être prochainement données du **Requiem allemand** de Brahms dans le cadre du **«Printemps Musical de Nice»**, et le fait que, pour des raisons matérielles et des difficultés imprévues qui n'ont rien à voir avec l'art, le programme de ce **«Printemps»** ait dû être réduit à quelques récitals, a fait comme une manière de petite révolution. Il est vrai — et nos confrères parisiens **«descendus»** sur la Côte en ont témoigné ! — que l'Orchestre de l'Opéra de Nice a pris en deux ans une dimension nouvelle que les chefs invités se plaisent à reconnaître, en en rendant le mérite au travail en profondeur et au talent d'Antonio de Almeida, chef permanent de l'Orchestre de l'Opéra, et aussi à la présence au pupitre de violon solo de Jean-Francis Manzone. Si celui-ci a fait applaudir **«comme au bon vieux temps»** la fameuse **«Méditation»**, Antonio de Almeida a su faire apprécier une version — non pas **«dépoussiérée»** comme disent les démolisseurs de chefs-d'œuvre — mais renouvelée et rajeunie de **Thaïs** et non moins **d'Hérodiade.** Et une semaine plus tard, lors d'un concert, le même chef et le même orchestre donnaient des **Pins de Rome** de Respighi, une de ces interprétations dont on se souvient et dont on voudrait garder la preuve tangible par un enregistrement... même sauvage !

Qui le croirait ? L'opérette elle-même, genre vieillot, démodé ? N'en croyez rien dès lors qu'elle est chantée et jouée par des gens qui y croient ! Et c'est ainsi que, toute la saison, une simple troupe **«d'amateurs»** le **«Théâtre**

d'opérettes de Cannes» a pu donner, devant des salles combles, on ne sait plus combien de représentations de **La Veuve joyeuse** qu'on pensait **«risquer»** trois ou quatre fois !

Ajoutez le plus récent miracle du premier concert de ce **VIIè Festival du Jeune Soliste d'Antibes :** la pluie (ça arrive, même sur la Côte !) et surtout, vous savez bien quoi ? le fameux match **«aller»** Bastia Eindhoven, télévisé bien sûr ! n'ont pas réussi à vaincre la fidélité du public anti-bois ni la curiosité des touristes et étrangers : pour entendre un tout classique programme Brahms, Chopin, Ravel, deux **«jeunes»**, Raphaël Oleg et Renaud Arbion, et l'Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo sous la direction de Pol Mule, — qui donna soit dit entre parenthèses une mémorable exécution de **Daphnis** — la salle du Palais des Congrès d'Antibes Juan-les-Pins était quasiment pleine. Et les plus optimistes, dont nous voulions être, n'attendaient pas plus de cent cinquante personnes !

*
* *

Or, dans le même temps...

Il est de notoriété publique, qu'on l'avoue ou non, que le pourcentage d'écoute de **France-Musique** a baissé dans des proportions effarantes depuis deux ans et qu'il atteint des profondeurs insondables... à certaines heures de la programmation !

Il est certain que des tentatives, intéressantes et intelligentes, ont été faites et sont poursuivies, à Nice par exemple : une série de concerts fort bien commentés avait pour thème : **«De Bach à Xenakis»** ; d'autres auditions ont lieu ici ou là. Mais pour quels publics ? Quelques initiés, quelques curieux qui se disent : **«Je n'y comprends rien ! Raison de plus pour essayer de comprendre !»** Quelques snobs et une poignée de jeunes qui se divisent en deux tendances : ceux qui ne cachent pas leur ennui, donc leur déception et ceux qui ne veulent pas l'avouer ni se l'avouer.

Tout récemment, Antibes a annoncé son **«1er Festival de Musique contemporaine»** : Quatre concerts : l'un par l'Orchestre Régional de Provence-Côte d'Azur, deux autres par **«l'Ensemble 2 E 2 M»**, le tout sous la direction de Paul Méfano ; en outre, un récital de Marie-Françoise Buquet. Cette énumération dit assez la certitude que l'on pouvait avoir de la qualité dans l'interprétation. Aux programmes : des œuvres dites **«de référence»** : Haydn et Liszt pour le piano, Gabrieli et Strauss (Johann... ?) pour l'orchestre ; puis Schoenberg et Xenakis (très peu) et les **«contemporains»** : Finissy, Méfano et Tristan Clais, le directeur artistique du Festival...

Dans une salle de 600 places, de 30 à 60 auditeurs par concert, dont très peu avaient payé leurs places ; cinq jeunes ; rarement deux fois les mêmes **«têtes»**. Et quels furent les meilleurs moments ? Une admirable interprétation d'une **Sonate** de Haydn et la **Barque funèbre** de Liszt, par Marie Françoise Buquet, et **La Nuit transfigurée** de Schoenberg. Le reste ? Le reste a sombré dans l'oubli, à peine entendu dans l'ennui. On a applaudi (et ils le méritaient !) les interprètes, mais ce qu'ils avaient à jouer dispensait un plaisir inversement proportionnel aux décibels dépensés ; on n'a même pas trouvé de raisons — et encore moins de forces ! — pour siffler !...

*
* *

Il n'y aura pour s'étonner, ou pour s'indigner de notre parallèle, que les **«naïfs de bonne foi»** et les **«forçenés»** rendus sourds par les bruits qu'ils s'entêtent à confondre avec les sons.

Et c'est tout un livre paru voici tout juste 20 ans qu'il faudrait citer en entier (2) : car ce qui arrive, tous les musiciens dignes de ce nom l'avaient prévu.

Le titre : **Pour ou contre la Musique moderne ?**

Le sujet : quelques questions toutes en rapport avec le problème du **«divorce»** entre le public et cette **«musique»**.

Tout à fait au hasard, quelques phrases détachées des 98 réponses.

«Dès qu'un artiste renonce au sensible, il éloigne de lui l'auditeur». (Jean Absil).

«Il faut s'exprimer dans le langage de son époque, mais il ne faut pas croire qu'en utilisant un vocabulaire non traditionnel, on fasse automatiquement œuvre originale». (Jacques Casterède).

«Evolution n'est pas synonyme de progrès». (Tony Aubin).

«Souhaitez l'évolution, phénomène nécessaire, historiquement inévitable. Méfiez-vous, en revanche, des révolutions qui détruisent et ne créent rien». (Frank Martin).

«La belle affaire qu'un plat immangeable, mais cuisiné selon des recettes intellectuellement satisfaisantes». (Pierre Petit).

«La musique est faite pour les oreilles, comme la peinture pour les yeux. Je ne dispose d'aucune autre recette». (Francis Poulenc).

2) **Pour ou contre la musique moderne ?** par B. Gavoty et Daniel-Lesur (Paris, Flammarion, 1957).

«Je me demande si Gide n'est pas dans le vrai lorsqu'il soutient qu'il a fallu des siècles de civilisation pour arriver à différencier le son du bruit, et que nous retournons à un état barbare par la négation de la musique». (René Dumesnil).

Un mot encore, celui de Cocteau : **«Le public interroge. Il faut répondre par des œuvres, non par des manifestes».**

Mais ce livre contient aussi la «réponse» si l'on peut dire ! de Pierre Boulez. A ceux qu'il appelle **«les tenants d'une tradition maintenant vidée de vie»** constituant une **«meute de fissurés»**, M. Pierre Boulez répond à la question posée : **«Que voulez-vous que ça me foute ?...»**

Chacun appréciera librement...

Mais écoutez bien ! **«Vos soi-disant spécialistes n'ont de cesse que soit éliminé du concept «musique contemporaine» tout ce qui peut encore répondre à la définition de Rameau : «Son but (la musique) est de plaire et d'éveiller en nous diverses passions».** (...) **Ils appellent cela «hédonisme» comme un nom de maladie honteuse...»**

Cette citation — beaucoup trop fragmentaire — est extraite d'un livre qu'il faut aussi relire souvent (3) : aucun de ceux contre lesquels se dresse son auteur n'a encore répondu par autre chose que des insultes ; c'est que ce livre ne fait qu'expliquer clairement l'opposition que nous avons tenté de définir non entre la **«tradition»** et le **«modernisme»**, non entre la musique du **«passé»** et celle de l'avenir mais entre celle qui en vaut la peine car elle est œuvre de créateurs sincères et libres, et celle qui n'est que le fait de chercheurs désespérément accrochés à leurs théories...

*
* *

A ce dialogue de sourds — et un dialogue de sourds, c'est grave, en musique ! — y a-t-il des remèdes ?

Et des remèdes urgents, je veux dire à effets rapides. Car enfin, on ne peut continuer de dispenser des milliards pour une musique qui, de l'avis même de ses adeptes, serait morte avant d'être née s'il n'y avait pas la radio pour la programmer au moins une fois ! On ne peut continuer de voir toute la jeune génération — ou une partie fort importante de celle-ci — se détourner de la musique-art au profit de la musique-étourdissement ou de la musique-drogue, parce qu'on lui a asséné des expériences de laboratoire que même leur prétendue nouveauté ne pouvait cautionner à un âge où l'on n'a pas encore eu le temps de devenir snob. Le mal que le **«nouveau roman»** a pu faire à la lecture a été largement — et heureusement — enrayé par le fait que les productions du passé sont de plus en plus à portée de la main et que, Dieu merci ! les romans-auxquels-on-peut-comprendre-quelque-chose sont plus nombreux, plus réédités, en un mot plus présents que les autres. Il n'en va pas de même pour la musique dont on est en droit de se demander quel est réellement son destin...

Des remèdes ? Oserons-nous en proposer quelques-uns ?

Une véritable éducation musicale pour tous, et qui ne s'arrête pas à la fin de la Vè faute de «poste d'enseignement» comme dans tel Collège de notre connaissance.

Une éducation spécialisée qui donne effectivement — en fait et non en théorie, — le temps et les moyens aux **«étudiants en musique»** de s'adonner à leur art, de s'y consacrer en profondeur, par la pratique personnelle, par la fréquentation des concerts, par une culture générale et musicale approfondie, — et indispensable !

Un effort de renaissance du chant choral : un peuple qui ne chante pas est un peuple condamné : le moindre petit village d'Angleterre possède deux ou trois chorales, sans cesse renouvelées et toujours en plein épanouissement. En France, une ville de 50.000 habitants abrite deux chorales, dont les responsables redoutent à tout instant la disparition par manque de volontaires !

Des programmes de radio qui ne soient pas «des choses que l'on écoute en sourdine — parce que ce n'est plus possible de les entendre — en guettant le moment béni et rare où l'on pourra enfin entendre une œuvre, connue ou non, ancienne ou récente, à laquelle on prendra plaisir.

Une politique qui répand moins ses bienfaits sur la **«recherche»**, qui pensionne moins les chapelles avant-gardistes et qui fasse davantage en faveur de l'audition directe pour tous, au concert, au théâtre lyrique partout où se pratique encore **«l'art des sons»**.

Cela suppose que l'on se débarrasse avant tout d'un certain nombre d'idées aussi fausses que toutes faites. En voici quelques unes.

Avant tout, le fameux argument des tenants de la musique de l'avenir : Beethoven et Strawinsky ont été des incompris en leur temps. En fait, Monteverdi, Gluck, Beethoven, Wagner, Debussy et bien d'autres, ont joui d'un immense prestige auprès de leurs contemporains. Menotti lui-même l'affirme, et c'est parce qu'ils ne reçoivent pas la moindre parcelle de ce **«prestige»**, de cette audience, que les **«compositeurs contemporains»** avancent cet argument qui n'est que la déformation à leur profit d'une vérité certaine : le véritable créateur est toujours en avance de 50 ans sur son temps... mais à condition d'avoir quelque chose à dire !

3) **40.000 ans de musique**, par J. Chailley (Editions d'aujourd'hui, collection «Les Introuvables», 1976.

Le fallacieux espoir qu'en imposant un langage **«nouveau»** ou prétendu tel, on finira par vaincre ceux qu'on accuse d'ignorance ou de parti-pris. L'oreille peut admettre bien des audaces dès lors qu'elles sont légitimées par des nécessités expressives ; mais elle les rejette si elles n'ont d'autres intentions que de surprendre, de scandaliser.

L'invraisemblable prétention de renouveler de fond en comble le langage musical sous prétexte qu'il est usé et devenu inexploitable !

La Bruyère a bien affirmé que tout a été dit et que l'on vient trop tard depuis cinq mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. Mais cela ne l'a pas empêché d'écrire dans la langue de ses devanciers ses portraits et maximes qui demeurent toujours vrais et que l'on relit toujours !

Enesco a répondu à de telles fariboles : **«Les maîtres ne se sont jamais souciés de tels problèmes : ce sont les fruits secs qui s'en inquiètent.»**

Et Honegger : **«Le langage n'est pas usé : c'est la pensée qui trop souvent fléchit. L'usure du vocabulaire est un prétexte invoqué par ceux qui, n'ayant rien à dire avec les mots usuels, voudraient forger un nouveau dictionnaire pour donner le change sur la pauvreté de leur imagination.»**

Et encore la monstrueuse vanité qui pousse à se croire les premiers à faire ce que personne n'a jamais fait avant soi Ainsi de la notion de **«musique aléatoire»** laissée en quelque sorte à la discrétion de l'interprète. A-t-on vraiment oublié que la musique a **«existé»** pour les hommes bien avant d'être notée ; que lorsqu'elle existe, **la notation est «un aide-mémoire a posteriori, portant sur des mélodies déjà connues, non comme un moyen de les apprendre, ni surtout de les composer»**. (Jacques Chailley). Mais encore faut-il que la **«mélodie»**... existe et puisse être retenue !

En ce domaine, la véritable leçon nous est sans doute donnée par l'aventure de **«l'Ars nova»** qui, au XIVè siècle — se montrait dédaigneuse du passé et assurée de forger le langage de l'avenir. Or, de tous ces prétendus savants de la musique, que reste-t-il ? L'œuvre de Guillaume de Machaut, après qui l'on assista à un retour à la simplicité en s'engageant sur la route de la vraie **«renaissance»**...

Donner à tous les moyens d'entendre une œuvre de **«notre temps»** dans un concert dont le reste du programme est classique, romantique ou moderne ; considérer que de Schoenberg à Dutilleux, il existe un bon nombre de compositions dignes d'être entendues et de demeurer dans l'avenir ; affirmer que Messiaen est beaucoup plus notre **«contemporain»** que tous ceux dont les noms parsèment pour un jour les programmes des **«concerts de musique contemporaine»** ; avoir besoin de Beethoven, de Verdi et de Florent Schmitt, tout autant que de Roussel, d'Honegger et de Dutilleux...

Et après cela, méditer deux vérités

Celle de Jean Françaix : **«La vraie musique contemporaine ne triomphera que lorsqu'elle ne sera plus, dans un demi-siècle, quand elle sera délivrée des chapelles et des navets»**.

Celle de Frank Martin : **«Tout art véritable est de son époque. Tout art qui se dit de l'avenir m'est immédiatement suspect»**.

Ainsi effacera-t-on peut-être à tout jamais l'affligeant, dangereux et injurieux contre-sens que contient l'expression **«musique contemporaine»**.

Ainsi donnera-t-on au plus grand nombre le désir et le besoin profond d'entendre de la musique qui ne confonde plus sons et bruits et qui soit encore de la musique...

Celle que Georges Duhamel a si bien définie et qualifiée : **«La musique CONSOLATRICE»**.

Ce qu'elle n'aurait jamais dû cesser d'être...

Ce qu'elle doit redevenir...



«BAROQUE»

par Françoise et Roger COTTE

Depuis quelques lustres, des musiciens, des responsables artistiques, sans compter nombre de musicologues, apparemment peu soucieux de la pureté et de la précision de leur vocabulaire, usent et abusent du germanisme **Baroque** pour désigner les musiques les plus diverses. Nous avons trouvé ce même qualificatif appliqué aussi bien à des luthistes de l'époque Renaissance, voire au chant grégorien, qu'à des compositeurs du XXè siècle, cependant que le très sérieux professeur RAABEN, de l'Université de Léningrad, au cours d'une conférence en Sorbonne, le 8 février 1975, déclarait J.S. BACH, VIVALDI, CORELLI, MONTEVERDI et quelques autres «grands maîtres du baroque», tout en refusant de ranger LULLY sous cette dénomination, lui réservant, non sans précautions, celle de «classique français». (1).

L'examen de la littérature en langue française (pratiquement toujours postérieure à la dernière guerre mondiale) relative au «problème» du **baroque musical** démontre à l'évidence qu'il s'agit d'une notion on ne peut plus vague et incertaine. C'est le type même du faux problème.

On connait l'origine du mot : il proviendrait de l'espagnol **barrucco,** terme de joaillerie désignant une perle de forme irrégulière. En français, il n'a jamais rien signifié d'autre que «D'une bizarrerie choquante» (Littré) ou, avec la précision «par extension à partir de la fin du XVIIè siècle», «qui est d'une irrégularité bizarre» (Dictionnaire ROBERT, 1953). Les auteurs des XVIIè et XVIIIè siècles ne lui accordent strictement que l'acception ainsi définie. Citons, par exemple :

– *«Ces places étaient destinées aux évêques les plus distingués, et il était baroque de faire succéder l'abbé de Bignon à Mr. de Tonnerre...»* (SAINT-SIMON, cité par LITTRE),

ou encore :

– *«... indépendamment du goût baroque du personnage à qui je la livrais, c'était un vieux libertin fort impérieux et fort brusque...».* (SADE, **Les 120 journées de Sodome**, trentième journée).

Rien d'étonnant donc à ce que, respectueux de la pureté de la langue, le dictionnaire ROBERT précise que les **antonymes** de **Baroque** sont **Classique, normal, régulier.** En d'autres termes, tout ce qui peut légitimement se ranger sous la bannière du baroque n'est ni classique, ni normal ni régulier. Un relevé de quelques titres de disques de musique présentée comme **baroque** va nous éclairer quant aux conséquences de l'usage actuel, dans le monde musical. L'étiquette traditionnelle de «classique» est donc retirée aux maîtres ou petits maîtres suivants par d'honnêtes commerçants, soucieux de flatter un fructueux snobisme, aujourd'hui fort répandu dans leur clientèle :

- J.S. BACH (Disque Philips 6702.025).
- G.P. TELEMANN (disques Philips 6702.025, 6504.065, 6747.020, Harmonia Mundi HMU 589, Erato EFM 8066).
- PACHELBEL (Philips 6702.025, Arion ARN 37.191).
- MOZART (Philips 6702.025).
- J. HAYDN (idem).
- H. PURCELL (Harmonia Mundi HMU 229, Philips 6747.020).
- G.F. HAENDEL (Harmonia Mundi HMU 229, Philips 6504.065).
- W. BOYCE (Harmonia Mundi, HMU 229).
- VIVALDI (Philips 6702.025, Carrara-Afa 20.783).
- ALBINONI (Afa 20.783, Philips 6702.025).

.. etc.

Cette première liste donnerait en quelque sorte raison au rédacteur du dictionnaire QUILLET, lorsqu'il écrit (t. II, 1967) que le terme **baroque** «... qualifie, peut-être abusivement, les musiciens (et leurs productions) des XVIIè et XVIIIè siècles que la critique n'a pas fait entrer dans le grand répertoire classique». Et de citer en exemple : «... Telemann, Vivaldi, mais aucun français.»

Mais, malheureusement, l'usage dément les limitations ainsi énoncées, aussi bien dans l'espace que dans le temps. La très sérieuse firme ERATO range ainsi RAMEAU (disque STU 70.647) parmi les compositeurs «baroques»,

cependant qu'en font tout autant HARMONIA MUNDI (disque HMU 589) pour Jacques HOTTETERRE, ainsi que SONOPRESSE (UM 64.031) pour DANDRIEU et DAQUIN, tous français pourtant ! De même bien des maîtres du XVIè siècle se trouvent également annexés par les «baroquistes : les luthistes J.B. BESARD et A. HOLBORNE (disque ARCHIVES 2533.150) et même PALESTRINA (HARMONIA MUNDI HMU 221). Tout le ballet de cour de l'époque Henri III est allègrement enrobé avec une bonne partie de la musique de la Renaissance française sous le même étendard vraiment large et commode (cf. **L'Education musicale** du 10 mai 1975) par le musicographe Michel GUIOMAR qui, citant le critique d'art espagnol Eugenio d'ORS Y ROVIRA, prétend que certains y ont même admis le chant grégorien et jusqu'aux œuvres de STRAVINSKY. Conscient peut-être (ce n'est pas certain) du ridicule de ces élucubrations, l'auteur de l'article admet honnêtement que «... de telles phrases, musicologiquement contestables, ont éveillé la méfiance des musiciens...». Pas pour tous certainement, puisque la firme PHILIPS (disque n° 6702.025) vend froidement comme exemple d'**Adagio baroque** une œuvre du bien sage compositeur anglais contemporain Samuel BARBER (né en 1910) !

Au reste, les musiciens sont loin d'être les seuls bénéficiaires de cet obsédant qualificatif. Les instruments de musique eux-mêmes y ont droit. L'un vous vante ses «orgues baroques» (disques HARMONIA MUNDI HMU 916 et ARION ARN 37.191, sans compter, bien entendu d'innombrables dépliants touristiques ou programmes de concerts), l'autre vous propose son «hautbois baroque» (HARMONIA MUNDI, HMU 589), son «clavecin baroque» (PHILIPS 6500.304 et 6500.110), son «violon baroque» (PHILIPS 6504.040). Les marchands d'instruments de musique, pour leur part, qualifient de «baroque» tout instrument (authentique ou copie) demeuré tel qu'au XVIIè ou XVIIIè siècle. On parle même de «doigté baroque» (pour «doigté traditionnel») dans les publicités de flûtes à bec, ou dans le langage des professeurs de clavecin.

Il y a plus encore : certains groupements de musique de chambre —dans l'intention de délimiter leur répertoire— prennent imprudemment la raison sociale d'**ensemble baroque.** Nous avons ainsi un **Ensemble baroque de Paris** et un **Ensemble baroque italien**, tous deux, hélas, composés d'excellents artistes qui pourraient faire montre de bon goût en révisant ces appellations contestables.

On peut se poser la question de savoir comment l'on en est venu à cette parfaite confusion entre les termes «classique» et «baroque», dont la signification est exactement opposée. Nous savons qu'aux XVIIè et XVIIIè siècles, le second n'était reçu que dans son acception péjorative traditionnelle ; les musicographes n'y dérogeaient point. Citons par exemple le Président de BROSSES (**Lettres d'Italie**, Milan, 8 juillet 1739) :

«... Quant à leurs castrats, ces sortes de voix ne me plaisent pas du tout... leurs airs sont parvenus à un tel point de baroque qu'ils me feraient revenir bientôt de mon extrême prévention pour la musique italienne...»

ou bien J.J. ROUSSEAU (**Dictionnaire de Musique**, article «Baroque», 1764) :

«Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, le chant dûr et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint.»

Il est évident qu'aucun de ces deux auteurs ne tenait ses chers «italiens» (PERGOLESE, en particulier, qu'ils admiraient l'un et l'autre également) pour «baroque».

En termes d'architecture même, l'adjectif «baroque» demeure teinté d'une idée de dénigrement. DIDEROT, dans l'**Encyclopédie**, le réserve à l'architecture italienne et le définit comme *«... une nuance du bizarre»*. Et il précise : *«Il en est, si l'on veut, le raffinement ou, s'il était possible de le dire, l'abus, il en est le superlatif... l'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l'excès...»*.

Au XIXè siècle, vers les années 1870-1880, chez les critiques consacrés à l'histoire de l'architecture, le terme perd sa valeur péjorative. Il sert alors à définir la rédaction née en Italie au milieu du XVIè siècle contre l'art régulier de l'époque Renaissance. Il fait en quelque sorte pendant au terme «Gothique» (2) qui va symétriquement, et toujours dans le seul domaine de l'histoire de l'architecture, perdre tout caractère péjoratif (qu'on peut lui trouver encore chez les auteurs des premières décennies du XIXè siècle) pour ne plus désigner que l'école d'architecture florissante du XIIè au XVè siècle, avant la «Renaissance». Peu à peu, à l'orée du XXè siècle, le «baroque» —c'est alors que le terme devient substantif— va englober une partie de l'histoire des arts plastiques et même de la littérature, suivant des critères que d'aucuns trouvent assez incertains (cf. à ce sujet l'article du supplément du dictionnaire ROBERT (1970) qui demeure très discret quant à l'application du terme à l'histoire de la Musique).

Chez les musiciens —à part J.J. ROUSSEAU, et avec la seule acception péjorative— le terme demeure inconnu, approximativement jusqu'à la seconde guerre mondiale. Aucune Histoire de la Musique (H. LAVOIX, LAVIGNAC & LA LAURENCIE (**Encyclopédie de la Musique**), COMBARIEUX, N. DUFOURCQ (**Petite histoire de la Musique en Europe**) ... etc), aucun dictionnaire de musique, pas même l'édition française (à dire vrai très différente de l'original allemand) de celui de Hugo RIEMANN, parue en 1931, ne mentionne le terme «Baroque».

Michel GUIOMAR (3) relève —après d'autres— ce qui fut sans doute le premier emploi historique du mot appliqué à

l'art musical. Ce fut au cours des Entretiens de Pontigny (Yonne) de 1935, consacrés à une **Décade du Baroque.** Des **plasticiens** avaient convié autour d'une notion propre à leur spécialité non seulement des écrivains, mais des musiciens. Un concert autour de MOZART avait été organisé sur place pour couper l'austérité de la réunion. Insensiblement, le terme «baroque» s'était étendu dans la conversation au domaine musical, sans qu'on sache bien encore quelle marchandise il désignerait. Il semble bien, toutefois, qu'il attendrait quelque temps encore, et les années de l'occupation, fatalement génératrice de «germanismes», pour s'imposer définitivement au public des concerts et à la clientèle des disquaires.

Le «Baroque» de nos musicographes est en effet sans rapport avec l'adjectif des auteurs des XVIIIè et XIXè siècles. C'est l'allemand «Barock», abusivement francisé, et agrémenté de déviations de sens que nous avons vues pratiquement illimitées. Le Professeur F. BLUME, dans son grand article consacré au mot **Barock** (cf. l'Encyclopédie en langue allemande **«Die Musik in Geschichte und Gegenwart»**, t. 1, 1949) admet également qu'en Allemagne le terme est emprunté à l'architecture et ne désigne, rigoureusement parlant, que la musique contemporaine du style en question. Il reconnaît également qu'on ne le rencontre pas dans la littérature musicologique allemande avant 1920, sous la plume, précisément, d'H. RIEMANN ... que désavouera son traducteur français, comme nous l'avons vu. Actuellement, dans la pratique pédagogique allemande, telle que nous avons pu la connaître, les professeurs rangent purement et simplement sous la rubrique «Barock» la musique relevant des techniques de la basse continue et du style d'ornementation des clavecinistes.

Quoi qu'il en fut, à partir de 1945, les amateurs de musique francophones (4) commencent à utiliser ce vocable un peu étrange, devenu «baroque», d'autant plus attirant et commode que rigoureusement imprécis (5). C'est alors que survint un évènement que ROUSSEAU rapprocherait de l'histoire de l'enfant à la dent d'or : *«... tous les docteurs de l'Allemagne s'épuisèrent d'abord en savantes dissertations pour expliquer comment on pouvait naître avec une dent d'or : la dernière chose dont on s'avisa fut de vérifier le fait, et il se trouva que la dent n'était pas d'or» (J.J.R.,* **Lettre sur la musique française**). Génés, de même, d'avoir constamment à utiliser un mot que personne ne s'était jamais aventuré à définir, les plus austères musicologues se lancèrent dans l'étude de l'inexistant «baroque musical». Le résultat de leurs cogitations n'est, la plupart du temps, constitué que de considérations esthétiques ou psychologiques parfaitement creuses, voire remplies de contradictions internes, ou encore, pour les plus lucides, d'aveux de la totale inanité de tels efforts.

Rémy STRICKER, qui va se lancer dans des développements parfaitement abstraits, voire gratuits (parallèle entre «Baroque» et «Classicisme», par exemple) reconnaît clairement dans son exorde (6) : *«L'application du terme «baroque» au phénomène musical est le résultat d'une osmose mal définie entre l'étude des arts plastiques et celle de la musique. On fait couramment appel de nos jours à l'expression musique baroque, bien qu'on ne s'entende pas, le plus souvent, sur une définition de ce qu'on désigne par là...».*

Dans son introduction aux débats du Colloque de Wégimont (1957), consacré au **Baroque musical,** Suzanne CLERCX admet d'emblée qu'il s'agit *«d'un terme dont les acceptions différentes et les concepts opposés ont suscité bien des malentendus...»* Et les travaux fort intéressants du colloque n'ont guère apporté d'éléments à une tentative de définition précise. Elle admet encore que même en Allemagne, l'un des pays où le vocable a été le moins contesté, les historiens de la musique ont cherché d'une manière aveugle à appliquer à leur art les classifications et les observations élaborées par les historiens de l'art. Celà a donné lieu à de nombreuses controverses : ainsi certains musicologues de tout premier plan ont postulé une absolue contemporanéïté entre les diverses manifestations artistiques. En revanche, R. HAAS (1928) démontre qu'il n'y a rien de commun entre les arts plastiques de l'époque baroque et la musique des mêmes années. Il s'oppose totalement à la théorie du synchronisme des arts.

Plus simple, et aussi plus clair, Pierre BILLARD (7), reprenant et développant les constatations échappées aux plumes de Rémy STRICKER et S. CLERCX, conclut avec beaucoup de pertinence : *«En dernière analyse, il semble que l'introduction de la notion de* **baroque** *dans l'esthétique musicale prête à la confusion plutôt qu'elle ne l'éclaire».* Et à la sagesse patriarchale du grand musicologue Eugène BORREL, nous proposons d'emprunter cette conclusion toute de prudence : *«il vaut mieux ne pas insister, et restituer ces mots* (**Baroque** *et* **Rococo**) *aux arts du dessin, auxquels on les a empruntés inconsidérément».*

NOTES

(1) Cf. le texte de cette conférence publié dans la revue **l'Education musicale** de mai 1975.

(2) La fortune du terme **Gothique** ne peut se comparer que dans une certaine mesure à celle de **Baroque.** Jusqu'au milieu du XIXè siècle, il était en quelque sorte synonyme de «barbare», acception qu'il a entièrement perdue aujourd'hui pour ne plus désigner —strictement parlant— que le style d'architecture ogivale. Avec le terme **baroque** il en va différemment, puisque la valeur péjorative de l'adjectif demeure parallèlement admise. De plus, certains esthètes s'efforçent de promouvoir une notion du baroque qui ne serait plus liée à des délimitations géographiques et chronologiques, et qui pourrait s'appliquer à toutes sortes d'activités humaines. Jamais le terme **Gothique** n'a été victime (ou bénéficiaire) d'une telle confusion mentale.

(3) Cf. Michel GUIOMAR : **La voix de Circé**, in **L'éducation musicale**, n° 218, pp. 14-20.

(4) Le même problème semble se poser pour les musicologues de langue néerlandaise ou flamande. Nous lisons, par exemple, dans **Encyclopedie van de Muziek** (Elsevier, Amsterdam & Bruxelles, (1956) l'article suivant (nous traduisons) : *«Barock (en musique), ce terme, d'origine picturale et architecturale —pour autant que l'on sache— n'a jamais été appliqué par les compositeurs à leur propre art»*.

(5) Le public est souvent bien moins sot que ne le croient ceux qui lui «vendent» de la musique. Nous avons assumé quelque temps, à l'O.R.T.F., la charge de répondre aux questions des auditeurs concernant l'histoire de la musique. Nous avons reçu plusieurs lettres réclamant une définition précise du terme «baroque musical», grâce auxquelles nous avons réuni la documentation du présent article.

(6) Cf. R. STRICKER : **Musique du baroque**, Gallimard, 1969, ainsi que l'article du même auteur dans **La Grande Encyclopédie**, Laurens, Paris, 1972, t. III.

(7) Article publié dans **Encyclopédia universalis**, Paris, 1968, t. II.

LA PSYCHANALYSE DU FAIT MUSICAL ET SON APPORT EN MUSICOTHERAPIE

par André MICHEL

Dans mon second volume, **l'Ecole freudienne devant la musique**, écrit de 1952 à 1955, paru en 1965, j'ai examiné, entre autres études psychanalytiques sur la musique publiées dans des pays très divers, celle du Dr. Heinz KOHUT de Chicago, qui fut d'ailleurs, en 1951, le traducteur, dans l'«Annual Survey of Psychoanalysis», d'un résumé très détaillé de mon premier livre **Psychanalyse de la musique.** Reprenant le sujet dans une communication au congrès de 1956 de l'«American Psychoanalytic Association», publiée en juin 1957 dans le «Journal» (V,3) de cette association sous le titre : **Observations on the Psychological of Music,** KOHUT récapitule ainsi son travail précédent. La musique n'offre pas seulement à qui l'écoute ou la pratique l'occasion d'éprouver un plaisir sensoriel, ou de jouir de sa propre habileté, ou de vivre une expérience sociale grâce au chant choral ou à la musique de chambre. On peut relire, à ce sujet, mes propres remarques sur l'ison byzantin et la polyphonie, à la page 136 de **Psychanalyse de la musique.** Ces effets, rassurants certes, ne sont pas spécifiques de cet art ; on peut les obtenir aussi hors du domaine artistique, dans mainte autre activité, sportive par exemple, exercée à titre de professionnel ou d'amateur. En rapport avec le moi, KOHUT montre que la musique peut être considéré comme expérience de maîtrise ludique, c'est-à-dire comme un moyen de surmonter une situation traumatique autrefois subie, qu'elle répète sous la forme d'un jeu dans un contexte inoffensif. Le son inorganisé fait partie des agressions dont se trouve menacée la faible psyché de l'enfant en bas âge. Ces agressions ont des conséquences tout au long de la vie, puisque le tressaillement de l'adulte à un bruit soudain prolonge le réflexe de Moro de la petite enfance et que l'hypersensibilité au bruit se manifeste dans la névrose traumatique aiguë et les états de fatigue extrême, si bien que l'on peut dire **«que l'appareil mental archaïque, que ce soit chez le petit enfant, chez l'homme primitif ou, dans certaines circonstances, chez l'adulte, a tendance à percevoir le son comme une menace directe et à y réagir par réflexe avec angoisse»**. Or la musique, par le fait qu'elle est organisée, peut procurer à ceux qui se sentent découragés, parce qu'ils ont été incapables de dominer des conflits externes ou internes, la maîtrise agréable du monde sonore. **«Le moi de l'adulte peut lutter avec la stimulation sonore musicale»**, en percevant un commencement, un milieu et une fin, des retours de sons et de rythmes, une familiarité formelle ; il **«peut maintenant répéter de manière ludique la menace traumatique originelle et en jour»**. On rapprochera cette description de KOHUT de celle que j'ai faite, dans **Psychanalyse de la musique** (p. 129), de l'expérience de contrôle musical de la succession temporelle, applicable aux cyclothymiques. Harmoniquement, un accroissement léger de tension peut aussi préparer un soulagement ; pour KOHUT, cet effet est celui que produit, en musique tonale, la résolution de la dissonance ; mais il peut prendre d'autres aspects dans d'autres systèmes. Si la forme musicale ne peut être maîtrisée, l'angoisse persiste et se traduit, chez le public, par les rires, le chahut, les sifflets, la fuite. Il n'est pas exclu que certain vacarme dit musical ne puisse contribuer à une détérioration cervicale. **«Parmi les bruits extérieurs auxquels est confrontée la faible organisation infantile, il y a aussi le propre cri du petit enfant. Nous devons présumer que l'expérience de son propre cri n'est d'abord pourtant pas comprise comme appartenant au moi ; le cri n'est pas «voulu», il est automatique et se produit dans une situation de frustration par la faim»** ; la faim maîtrisée et le cri maîtrisé sont donc en rapport. Il semble bien que KOHUT soit ici tout près de toucher aux racines orales du pouvoir thérapeutique du chant.

Dans une seconde partie, il apporte une contribution nouvelle, en évoquant les névroses organiques où **«le patient, hypertendu par exemple, est incapable d'elaborer psychologiquement sa colère, par exemple par des fantasmes vengeurs, et une partie de sa colère se traduit directement en phénomènes physiologiques. Un tel patient doit faire l'apprentissage des formes psychologiques de décharge, doit acquérir le tampon psychologique contre sa rage»**. Ces lignes de KOHUT font, bien sûr, penser à celles de FREUD, dans ses **Nouvelles conférences sur la psychanalyse** (p. 100) : **«Les désirs qui n'ont jamais surgi hors du ça, de même que les impressions qui y sont restées enfouies par suite du refoulement, sont virtuellement impérissables et se retrouvent, tels qu'ils étaient, au bout de longues années. Seul, le travail analytique, en les rendant conscients, peut parvenir à les situer dans le passé et à les priver de leur charge énergétique ; c'est justement de ce résultat que dépend, en partie, l'effet thérapeutique du traitement analytique»**. Pour

* Voir EDUCATION MUSICALE Juillet 1978

KOHUT, «**il serait naïf toutefois de s'attendre que la musique**», si sa pratique n'est ancienne, «**pût fournir un canal psychologique de décharge, par exemple par l'emploi de moyens aussi simples que la trompette, les instruments à percussion et autres de cette espèce**». Du moins peut-elle exceptionnellement «**soulager l'angoisse de tension**» et ainsi «**diminuer la rage de frustration, en permettant l'expérience régressive d'un équilibre narcissique primitif**», c'est-à-dire en restaurant le «**sentiment océanique**» décrit par FREUD dans certains états religieux. Le contenu verbal (des explications, par exemple) ne saurait procurer au patient un tel réconfort. Même emploi paraît indiqué dans certaines formes psychopathologiques plus diffuses, mais psycho-économiquement proches encore des névroses organiques par l'absence «**d'élaboration psychologique des tensions intérieures**» en symptômes névrotiques ou psychotiques. Mais, chez le patient dont KOHUT décrit le cas, l'intérêt pour la musique, quoique passif et longtemps oblitéré, remontait à l'enfance, ce qui ne permet pas de généraliser ; encore l'activité musicale se déroula-t-elle, dans ce cas, entièrement hors de la thérapie. — A un stade de l'enfance un peu plus avancé, quoique toujours qualifié de «**préverbal**», se situe la tentative faite par le moi pour se séparer de l'objet, éprouvé tantôt comme «**aidant et aimant**», tantôt comme «**neutre ou hostile**» : ici, l'angoisse répond à l'avortement de cette tentative de différenciation. La réplique, chez l'adulte, en est offerte par «**le schizophrène ou le paranoïaque en début de maladie**». Or «**l'activité musicale est relativement fréquente chez les schizoïdes**», comme la schizoïdie chez les musiciens. Une expérience de rejet peut conduire le schizophrène à une régression narcissique, où le thérapeute lui-même fait figure de responsable de la régression. «**La musique, en particulier, permet, à ce stade, une régression contrôlée et limitée. Elle procure une expérience non verbale [...] et en même temps socialement acceptable ; et elle établit le contact symbolique entre un «toi» archaïque et le «moi» du schizophrène qui est en danger de le perdre de façon permanente**». A un degré d'évolution de la maladie où le schizophrène se trouve «**arraché à la réalité**», il ne peut plus comprendre la musique, qui n'est plus pour lui qu'un monde «**froid, vide**», émotionnellement indifférent, (encore qu'il reste capable de la reconnaître, ce que ne peut faire le patient atteint d'une lésion cérébrale) ; à ce degré d'évolution, la contrainte d'entendre de la musique serait ressentie comme hostile. Plus tard, il peut se faire que «**des processus de restition émergent**», mais le patient dialogue «**avec ses hallucinations en entendant les sons de la musique**». On peut espérer, comme KOHUT, que, même à ce niveau, la musique exerce encore une action saine plutôt qu'elle ne favorise la régression. — Dans la thérapeutique psychanalytique, la notion de régression est capitale. «**Les fonctions les plus développés sont les plus vulnérables. Sous l'effet d'un choc violent, elles tendent à être suspendues, et des modes plus anciens [...] reparaissent à leur place**». Mais une régression temporaire volontaire peut rajeunir les fonctions supérieures et éviter la régression chronique. «**L'exemple de FREUD [...] est le sommeil, où la plupart des fonctions du moi se trouvent réduites et où reparaissent des modes psychiques plus anciens**». Enfin — et c'est un point sur lequel j'ai beaucoup insisté dans tous mes ouvrages —, si la musique, par sa nature extraverbale, se prête particulièrement bien à une régression contrôlée au service du moi, cela ne signifie aucunement qu'elle soit par elle-même régressive. Elle ne l'est pas plus qu'aucune autre activité artistique. Et j'ajoute : pas plus que la science.

On peut rapprocher de cet article de KOHUT celui de G. BRANFMAN, **Psychology of music and musicians : two clinic examples** («**American Imago**» 12, 3-7) et ceux de PICHON-RIVIERE et J.G. DE ALVAREZ DE TOLEDO, **La musica y los instrumentos musicales** («**Revista de psicoanalisis**», 12 : 183-200, 3'1-350). D'après «**l'Annual Survey of Psychoanalysis**» qui en a rendu compte en 1955 (VI, p. 164 et 131), le premier, s'appuyant sur la conception d'Edmund BERGLER qui, dans le processus créateur, voit notamment une défense autarcique dans le cadre de la régression orale où l'artiste est à la fois mère et enfant, considère la musique comme élaboration de la voix maternelle et de la propre voix de l'enfant depuis son premier cri jusqu'à l'apparition d'un langage articulé, autrement dit comme une manière de revivre une symbiose avec la mère, et ainsi comme l'expérience la plus régressive, propre à vaincre l'angoisse de sevrage ; le second fait état d'une musicienne de cinquante ans qui ne pouvait jouer un passage d'une sonate de Beethoven où l'interruption de la sonorité obligeait mains et pieds à quitter le clavier et les pédales, séparation qu'elle éprouvait comme intolérable dans la mesure où elle équivalait à un sevrage prématuré.

*

* *

Je me suis limité jusqu'ici aux racines orales de la musique.

Mais les stades ultérieurs, par lesquels passe l'œuf psychique jusqu'à son achèvement à la fin de la septième année et où se situent les deux événements les plus importants après le sevrage, à savoir : l'éducation de la propreté et le complexe d'Oedipe, fournissent de nombreux points de fixation. Que la régression soit orale, anale ou phallique, on en peut découvrir le symbole jusque dans l'écriture musicale. Par exemple, ce qu'on appelle en harmonie un «**retard**» est évidemment le symbole de ce qu'on désigne en psychanalyse par «**libido gluante**» ; cela est particulièrement apparent dans les retards simultanés où une voix propose à la basse un accord nouveau tandis que les autres s'accrochent encore à l'harmonie de l'accord précédent comme à quelque point de fixation affective. Autre exemple de signification psycho-musicale : la prédilection de Roussel pour les accords renversés, c'est-à-dire comportant l'inversion de la fondamentale, semble en rapport avec sa vocation

de marin : le bateau vogue et n'a pas de racine.

Craignant d'abuser de votre attention, je me bornerai à dire un mot de la différenciation sexuelle en musique. On doit, en particulier, y déceler les traces des voix parentales perçues ou imaginées par l'enfant qui assiste ou suppose qu'il assiste au coït de ses parents. Cette **«scène primitive»** — comme l'appelle FREUD — a bien pu inspirer à GOETHE, dans son **Faust** (Gallimard, Pléiade, p. 1212), ces vers où s'imprime la double identification sexuelle du tonnerre paternel et de la mer maternelle :

«Mais quand soudain avec violence
«Résonne la voix du dieu,
«Semblable au fracas de la foudre, au mugissement de la mer,
«Alors nul ne sait plus où se tourner».

Dominique FERNANDEZ (**op. cit.**, p. 191-210) a montré que, si Mozart a choisi pour Idoménée, le père, une voix de ténor, c'est qu'il s'agit d'un père peu viril, s'il a choisi pour Idamante, le fils, un castrat, Del Prato, c'est qu'il s'agit d'un fils qui s'immole au père dans une sorte de délire sacrificiel masochiste. Mais cela présuppose que, pour Mozart, la virilité normale du père se fût exprimée par la voix grave. On ne voit pas comment cette présupposition est conciliable avec cette remarque de la page 198 : **«Les compositeurs du XVIIIè siècle donnaient aux castrats non les rôles de jeunes gens, d'amoureux, mais bien les premiers rôles masculins, c'est-à-dire les rôles d'hommes mûrs, de rois, d'empereurs. Ainsi en est-il du Giulio Cesare de Händel, prototype de l'opéra seria : le maître de Rome et du monde, le conquérant invincible, chantait d'une voix suraiguë, personne ne trouvait à y redire»**. De plus, FERNANDEZ croit (p.197) que l'écart est moindre entre une voix de ténor et une voix de **«sopraniste»** qu'entre une voix de basse et une voix de ténor ; c'est le contraire qui est vrai : le **«sopraniste»** chante une octave plus haut que le ténor. Je me garderai cependant d'affirmer qu'en entendant la voix de **«sopraniste»** moins aiguë qu'elle n'est, l'auteur sous-estime la féminité du fils et, s'identifiant à lui, ne veut rien savoir de sa propre féminité !

Dans la mesure où le garçon renonce à la masturbation oedipienne et à ses investissements libidinaux sur sa mère, il introjecte les interdictions parentales sous la forme d'un surmoi, en grande partie inconscient, et qui, tiré du moi comme le moi l'avait été du ça, constitue la troisième et dernière instance de la structure psychique. Chez la fille, la situation n'est pas homologue de celle du garçon : elle ne redoute pas comme lui la castration, mais elle la constate, dans l'ignorance où elle est de son vagin. Chez elle, le complexe de castration, loin de déterminer la liquidation du complexe d'Oedipe, tend à le prolonger, et le surmoi de la fille est moins puissant que celui du garçon. L'indépendance d'un musicien par rapport à son surmoi se mesure à la liberté qu'il prend par rapport aux règles de ses devanciers. Mais le surmoi se manifeste jusque dans l'invention de nouvelles règles, à ceci près qu'il transpose son exigence du domaine éthique au domaine esthétique. J'ai dit, dans **Psychanalyse de la musique** (p. 87 sq.), comment J.S. Bach a été animé par le besoin de reconstruire musicalement la cathédrale de l'unité catholique brisée par la Réforme, et, dans le même livre (p. 101-2, 131), comment Schumann a pu retarder le dédoublement de sa personnalité par la pratique du canon et de la polyphonie à travers l'œuvre de J.S. Bach, en une sorte de tentative d'auto-guérison. Dans l'article précédemment cité, KOHUT suggère une stratification du surmoi : dans les interdictions parentales, il distingue le contenu (secondaire) et le ton de voix (primaire).

«Les couches les plus profondes du surmoi» — écrit-il — **«sont en rapport avec une sphère acoustique préverbale. Cette liaison explique l'effet calmant, adoucissant ou quasi hypnotique, de certaines formes de musique calquées [sur] la berceuse maternelle. Il ne peut d'ailleurs s'agir que d'un effet temporaire, aussi longtemps que le code moral demeure inchangé, mais, temporairement, une voix aimante se substitue à la voix intérieure froidement rebutante (aux voix, par exemple, que le paranoïaque entend)»**. Même dans une analyse classique purement verbale, on a reconnu avec FREUD l'importance de **«l'attention flottante»** par laquelle l'analyste essaye d'être **«réceptif aux composantes primaires des communications de ses patients»**. et par conséquent au son de leur voix. D'où **«peut-être la solution d'une partie de l'énigme de la communication interpersonnelle que FREUD a maintes fois discutée dans ses articles sur la télépathie. Le fait qu'il existe deux types de parole est bien connu du neurologue. Dans certaines aphasies, le langage non émotionnel est perturbé, tandis que le langage émotionnel (le juron, par exemple) demeure inaltéré»**. Dans certains cas d'aphasie motrice, **«non seulement la capacité de chanter un air peut être préservée, mais, à l'occasion, on peut même trouver un patient incapable de dire des mots ou des phrases et cependant capable de les chanter»**. Dans **Psychanalyse de la musique** (p. 127), j'ai suggéré le parti que la musicothérapie peut tirer de là pour le traitement des bègues. L'inhibition du chant est aussi fréquente, quoique moins remarquée, que le refoulement verbal, dont on peut trouver un exemple collectif dans le silence littéraire d'un peuple chanteur, comme il appert d'un article de Franz LISZT, **Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie** (1). Cependant, des

1) Cité par SOGNY dans **L'admiration créatrice chez Liszt**, p. 92 : «Si des aspirations brûlantes, si des rêves passionnés si des désespérances impossibles à exprimer, ont traversé son âme comme des visions de feu, lorsque le jour vint où il voulut se chanter à lui-même sa propre poésie, ce peuple dut pour cela chercher un autre monde que celui de la parole. Il ne pouvait se raconter ses impressions les plus intimes que de manière à ne pas les préciser, à ne pas en trahir l'objet, à ne rien livrer à la lumière du jour des ténèbres de son cœur et de sa destinée, le silence qu'il garde sur lui-même — qu'on peut dire être sa seule religion, son seul précepte, sa seule loi — ne lui permet pas de se complaire en des récits dont il serait le sujet. D'ailleurs, s'il l'eût tenté, eût-il été capable de rendre en images et faits symboliques, tels qu'un poème les eût nécessairement exigés, les vagues instincts, les vagues ressouvenances qui le hantent sans doute ?»

facteurs musicaux et verbaux peuvent concourir à l'émergence soudaine d'un motif musical dans le champ de la conscience, comme Theodor REIK semble le suggérer en rappelant une conversation de FERENCZI avec FREUD, dans **The haunting Melody** (New-York, Farrar Strauss and Young inc., 1953), auto-analyse de la réminiscence d'un thème de Mahler à la mort du psychanalyste Abraham.

*
* *

Le psychanalyste ne peut donc trouver que très profitable à son patient une prise de conscience musicale qui double l'intensité de la prise de conscience verbale, en même temps qu'elle la diversifie. Les niveaux de forage sont ceux des couches infantiles que FREUD a décrites. Le champ thérapeutique est celui qu'il a tracé dans ses **Nouvelles conférences sur la psychanalyse** (p. 204) : «**Le traitement psychanalytique est tout indiqué dans les névroses de transfert, les phobies, les hystéries, les névroses obsessionnelles, ainsi que les anomalies de caractère qui se manifestent parfois en lieu et place de ces affections. Partout ailleurs, dans les états narcissiques, psychotiques, etc., la psychanalyse est plus ou moins contre-indiquée**». Quant à la crainte de perdre, en analyse, ses dons artistiques, outre qu'elle dénote une bien faible vocation, elle trouve une réponse définitive dans cette lettre que FREUD écrivit, le 27 juin 1934, à Mlle Maria Thomas, fille d'un pianiste professeur à l'Académie de musique de Budapest, et que cite Ernest JONES dans **La vie et l'œuvre de Sigmund Freud** (t. III, p. 470) : «**Il n'est pas exclu qu'une analyse puisse aboutir à l'impossibilité de poursuivre une activité artistique. Cependant ce ne serait pas alors la faute de l'analyse ; cela se serait produit de toute façon et il n'est qu'avantageux de l'apprendre à temps. Lorsque, par ailleurs, l'impulsion artistique est plus forte que les résistances intérieures, l'analyse augmente, elle ne diminue pas les capacités de réalisation**». C'est ce que j'ai, pour ma part, vérifié.

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (7) *

par Michel GUIOMAR

Les trois derniers des sept principes dont nous avions suggéré les orientations scénographiques de la **Tétralogie** s'assemblent, nous l'avions prévu (1), dans un climat de corrélations : **rêve de la Matière** et donc œuvre **onirique,** jeu manichéen de cette Matière et affrontements **dualistes** de ses Eléments, la puissance même du **drame** fait apparaître, nécessités psychologiques et conséquences scéniques, des personnages-fantômes de ce rêve, qui en portent les motifs, rêveries, désirs et volontés et en vivent comme des doubles et être doubles, hantés au moins de l'antagonisme de l'agressivité de **l'animus** et de la disponibilité de l'anima **jungiens,** dans un paysage où les Eléments eux-mêmes dont ils émanent s'associent (l'Eau et le Feu souvent) ou se combattent.

Dans cette évidence matérielle personnifiée, certains êtres sont réellement en scène : Erda la Terre et Loge le Feu, ou s'en montrent tributaires, comme les filles du Rhin vivant de l'Eau, ou Freia, dispensatrice de l'Or végétal de la Vie, différentes des divinités plus abstraites de Froh et de Donner, encore que, dans un beau dialogue avec la matière sonore elle-même, celui-ci accède à l'existence de la personne (2). Mais, en toute l'œuvre, nous entendons aussi des signes et impacts de cette Matière vivante : la montée de l'Or profond sur la terre à l'appel d'Alberich vaincu lui-même par l'agressivité naturelle du métal (3) ; les irruptions sensuelles et créatrices de l'Air violent et printanier dans le premier acte de la **Walkyrie,** son suspens glacé sur le deuxième acte, son souffle invincible et sa haute promesse d'immortalité puis, plus grandiose encore peut-être dans son apaisement au cœur du Feu, celle d'une humanité mortelle au troisième acte ; le jeu créateur, libérateur des Eléments tous réunis dans la Forge de **Siegfried...**

1) Voir **l'Education musicale,** n° 231 d'Octobre 1976, le début de cet essai que nous achevons ici.

2) Notre essai sur **Wagner,** déjà cité (Corti), p. 162.

3) Sur cette agressivité, voir G. Bachelard, **La Terre et les rêveries de la volonté** (déjà cité).



Siegfried Acte III Scène 4

Sans épuiser un tout autre propos, nous en ressentons déjà combien une scénographie idéale, sensible à l'Infini que porte en elle cette Matière, anéantirait les prétentions des réalisations réductrices et banalement moralistes que nous déplorons depuis quelques années... Concrètement en effet, des êtres se meuvent devant nous, dont la voix et les gestes naissent d'une puissance autre que celles que ces tentatives accusent ; en leur présence, à travers eux, le souci de tout metteur en scène doit être de révéler

* Voir EDUCATION MUSICALE n° 231, 237,241,246,248, 250

l'Intention même du Monde et, loin de dénoncer ses plus médiocres accidents que sont les avatars de l'aventure humaine, de rendre crédible ce jeu aux apparences invraisemblables d'être celles de toute transgression au-delà de cette aventure. Nous avons dit notre pensée que la plénitude de réalisation serait peut-être proche des tendances de la transgression surréaliste, révolte pure, absolue et libre de toute pesanteur idéologique, en laquelle l'attente des Signes, la disponibilité au Désir, à la dictée onirique accréditent ce pouvoir matériel de la vie des choses. Nous reconnaissons que, dans sa tentative de reconstruire au contraire une œuvre historique vraisemblable à laquelle il est difficile de croire, Patrice Chéreau laisse parfois pressentir un climat tout autre, constamment prêt à hanter la scène et, en de rares moments même, livre cet univers d'onirisme, des doubles, et du Surréalisme.

En ce dernier paragraphe, nous regrettons, nous l'avons dit, de reconnaître trop brièvement en deux regards à cette scénographie de réelles qualités : l'un se détourne de l'aberration conceptuelle pour saisir un climat esthétique souvent fascinant, paradoxal de n'en être précisément pas le but ; l'autre admire sur une continuité trop linéaire du discours, d'intenses décharges fantasmatiques à travers des failles et ruptures de l'Idée. Ce sont les empreintes ainsi laissées dans la scénographie dont nous évoquons ici quelques traits :

Sans l'approfondissement que nous avions espéré, nous en avons dit un trait général, l'intention réductrice en tous les aspects d'une dramaturgie musicale d'une diversité et d'une ampleur pourtant presque sans limites : abaissement de l'œuvre au niveau du répertoire dramatique familier au metteur en scène qui y puise de nombreux effets ; enfermement idéologique, réduction au théâtral, à l'historique, à un humain trop humain... Parce que tout de même Wagner ne se laisse pas ainsi assigner, la distance entre ces préalables et refus et l'exigence du texte introduit en nous une frange à tout moment insaisissable entre la scénographie voulue et l'attente de l'inconscient wagnérien collectif qu'elle prétendait combattre, une impression résultante bénéfiquement déroutante de no man's land et, contre l'idée même de l'auteur qui s'en révolterait sans doute, le sentiment d'une action en marge qui ne reflète finalement aucune aventure humaine historique précise ou repérable.

A proximité du monde quotidien mais en lisière de l'humanité familière, le jeu de Patrice Chéreau entre l'immensité, à laquelle il semble insensible, d'une présence mythique **anhistorique**, élémentale qui nous hante après avoir fondé l'Homme, et la détermination restreignante de références circonstancielles, n'est sans doute pas étranger à celui de notre occident entre le XIXème siècle —ou cette année même le XVIIIème— et notre époque, mais le paysage sans horizon lui échappe, les personnages sans évasion n'y entrent pas vraiment. L'impression nous est donnée d'un groupe d'individus isolés, jouant seuls, sans se douter d'être vus, un spectacle dont le message accusateur ne condamne qu'eux seuls. Même l'irruption du peuple et des gens de Hagen à partir du deuxième acte du **Götterdämmerung** n'est pas une entrée parmi nous. Sans doute le véritable paysage wagnérien de **Rheingold** est bien celui d'un jeu isolé des dieux et de quelques êtres étrangers à notre nature humaine qui ne s'annonce qu'ensuite et ne se crée qu'en l'incendie final, et les scénographies traditionnelles offrent aussi cet au dehors de notre condition. Mais si l'aventure laisse l'impression d'un monde à part de l'humanité réelle, toute réalisation attentive aux exigences wagnériennes signale les actes des êtres dans une intemporalité individuelle en laquelle nous leur reconnaissons une personnalité commune à ce que chacun de nous possède d'essentiel. L'intention de P. Chéreau semble précisément irréalisée, qui devrait nous plonger en nous comme membres, témoins ou accusateurs d'une société donnée et condamnée. En portant l'accent immédiat sur une historicité humaine datée et une collectivité précise, P. Chéreau a d'abord supprimé entre **Rheingold** et les autres journées ce qui en formait la Cause et créait la distance entre le monde de celle-ci et les conséquences humaines ; la retombée indispensable, organiquement inscrite dans le drame, n'existe plus, qui permettait reconquête et transgression. De n'avoir pas accepté cette unique trajectoire dramaturgique, et que cette dramaturgie soit une métaphysique de la Matière et non un médiocre pamphlet social, ce jeu ruine lui-même son intérêt de lieu et moment d'un message polémique. Il n'appartient même plus à son auteur de nous dicter s'il a masqué les faux-dieux des origines en réels tyrans d'une histoire toute proche ou revêtu d'abord ceux-ci d'oripeaux de dieux pour les mieux dégrader et démystifier. Ce no man's land de société, ces témoins de nulle part n'attirent plus comme témoins ou fragments d'une collectivité ambigue que P. Chéreau n'a pas vraiment recréée, en laquelle la nôtre refuse de se retrouver. Au regard du réalisme historique prévu, ils sont ainsi des fantômes et nous fascinent de revenir par une autre voie aux rêves incarnés de l'imagination matérielle que nous évoquions, si nous craignons que ce pur point de vue esthétique n'est pas celui du scénographe. Si nous en accréditons cependant P. Chéreau c'est en espérant qu'il l'a lui-même ressenti et inconsciemment désiré. Cette impression tient beaucoup en effet aux éclairages, aux ombres et à la vie sourde d'un décor souvent rebelle à l'allusion sociale ou historique qu'on lui demandait de prodiguer ; comme ce décor est de R. Peduzzi, et malgré qu'il l'ait inspiré, c'est de l'extérieur et comme résultat autant que comme reflet de son intention que P. Chéreau l'aura reconnu et accepté les conséquences esthétiques.

Dans ce climat de proximité, on pourrait ainsi parler d'une esthétique des confins de la présence humaine et souligner combien cette marge écartée de l'action est tendue d'onirisme. Après ce **Rheingold** de faux-dieux hors de notre monde, cette impression est immédiate dès le début de **la Walkyrie**, dans le décor indéfinissable, attenant

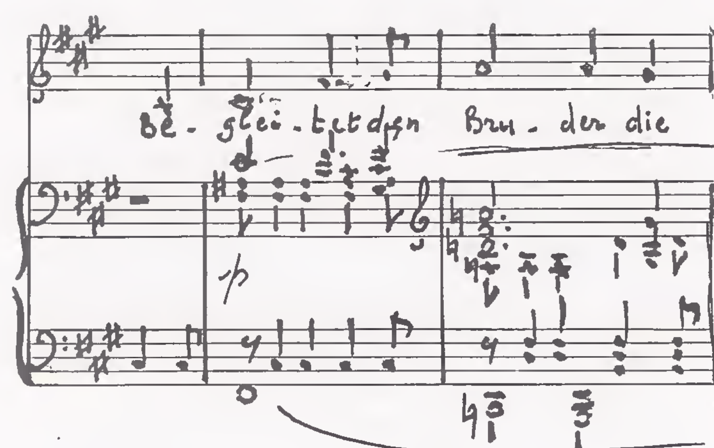
peut-être à la demeure du maître de forges, de quelque ancien atelier désaffecté jusqu'à être devenu une cour, toit disparu, verrières béantes sur un rideau d'arbres ; un demi-désert en lisière de toute activité de ville, d'une ville inconnaissable, un lieu-dit au bord d'on ne sait quelle présence humaine. Au deuxième acte, sortis de la salle du Walhalla dont l'injustifiable même aggrave l'écart de lieu et d'action, nous reconnaissons plus qu'une clairière sauvage un terre-plain aménagé au cordeau, et plus qu'un lieu de forêt un espace comparable à ceux qui se rencontrent parfois au cœur de ces grands parcs forestiers des villes, comme en offrent même de nombreuses cités allemandes, Stuttgart, Berlin, Munich, Baden, et précisément Bayreuth, au delà même par exemple du Festspielhaus. Enfin le petit cimetière de l'an dernier diffusait, non seulement comme toute enceinte funéraire une mise à distance de la présence humaine, une exacte impression d'un «au delà de l'octroi», mais encore, en sa solitude contre la montagne ou le tertre, un passé oublié, sur lequel pour la circonstance les walkyries auraient fait main basse. Que cette année le site soit devenu une haute ruine presque sans date, au-dessus de vallées peut-être habitées mais inconnues, maintient notre sentiment d'une réserve entre la communauté des hommes et l'au-delà fantastique : c'est ce que nous pouvons nommer l'Insolite.

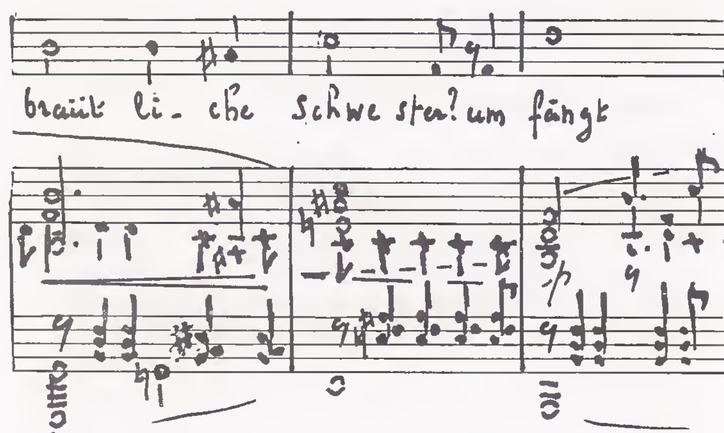
On dirait de même de la mutation, en atelier de plein air, de la grotte de Mime devenu, encore ici dans une éclaircie de parc aux allées tracées, un clochard de vocation artisanale, non pas ignoré de tous peut-être, mais non fréquentable et n'intéressant visiblement que le Voyageur ; le repaire de Fafner n'est pas davantage un antre, mais en 1976 un pavillon asiate sauvé d'une exposition universelle et tel qu'en tous lieux d'Europe certaines fantaisies d'originaux en marge des goûts peuvent en offrir sur les limites résidentielles des villes, ou comme termes de promenades forestières sans risques. Dans ce retrait, encore plus sensible dans sa neutralisation obscure faite cette année, dans cette proximité enfermée en elle-même règne peut-être ce qu'avait de tangible et à la fois insaisissable, de secret parmi nous, la vision initiale de **Citizen Kane** d'Orson Welles, l'interdiction de la grille d'entrée : «no trepassing». Riche comme Fafner ou Kane, ou pauvre comme Mime, château en bordure de ville, ou roulotte d'occasion, abri de planches ou de tôles, il s'agit d'une espèce d'habitant et de lieu, en voie de disparition dans le folklore et la topographie de certaines petites cités dont la lisière rurale s'est urbanisée, mais qui signait encore certains paysages, il y a quelque cinquante ans : un habitat d'être associal, visible peut-être mais inopportun et sans accueil, muré de mépris ou désarmant d'inadaptation.

Au **Crépuscule des dieux,** toutes les scènes du roc de Brunnhilde semblent refouler plus encore la tentation humaine ; un climat de désertude règne, presque insoutenable en présence des trois Nornes, et rend plus inabordable ce lieu, décor de ruine ou ancien tertre, qui jusque là réservait l'ambiguité d'un voisinage habité, de site non fréquenté mais visitable. Par contre, nous l'avons dit, le palais des Gibichungs, portique orgueilleux ouvert sur la seule vue d'un fleuve immense, interdit toute promoscuité sociale, cédant la place à quelques façades de ville imaginaire, nanséatique ou vénéto-flamande, sur un débarcadère nocturne que l'aube n'éclairera guère. C'est ici le lieu de la rupture entre les climats que nous évoquions ; la rencontre des deux ombres, Alberich et Hagen, marque la fin des marginaux, même si la chasse au bord du Rhin les préserve encore. Hagen fait enfin surgir sans ambiguité un vrai peuple, que nous ignorions, qui lui-même ignorait, semble-t-il, le petit groupe qui, sur des tréteaux vacillants depuis la première aube, n'a joué que pour lui seul... Cependant la force du passé de l'œuvre est telle que ses personnages entrant ainsi dans la collectivité et parmi nous cette fois, gardent encore leur réserve de marginaux oubliés ou interdits et la dernière vague onirique de la scénographie est bien celle que provoque ce face à face d'irréductibles. Quelqu'intention que P. Chéreau ait voulu y mettre par exemple le défilé obscur, indifférent, méprisant et de toutes manières incompréhensif du peuple qui, à la place de la marche funèbre vient passer devant la dépouille de Siegfried, montre bien cette irréductibilité.

Remarquables alors, sur l'alternance des sites, la Montagne ou les bords du Rhin, le palais ou la ville, les éclairages aggravent oppositions entre les scènes, font respirer l'œuvre, renouvellent notre sentiment des précédentes journées, d'une action profonde en marge, que la musique et le livret font affleurer sous les apparences scénographiques imposées par Patrice Chéreau, souvent malgré elles, parfois à l'insu de l'auteur. Il aurait donc fallu insister à travers ces quatre journées sur les éclairages : clartés fantastiques, sublunaires et blafardes, coulées blanches ou occultations ténébreuses, masses charbonneuses, gris d'anthracite, impressions de matières mates où les lumières seraient froides et les ombres les marques d'une brûlure, insistances, de scène en scène, de l'Objet, d'une matière, d'une luminosité particulière, formant retours incessants de leit-motiv ; ainsi, cette lumineuse blancheur entre les robes des héroïnes, la nappe du repas de Hunding, une couverture laissée pour la nuit de Siegmund, un linceul dont nous reparlerons, un linge dans lequel Gunther-Ponce-Pilate se lave les mains de la mort de Siegfried...

Alors la convergence de la scène, de l'aventure marginale, des lumières et des ombres, dont les tracés incisifs rappellent les ombres portées et les plages insolites des clartés d'un Chirico, le crépusculaire inquiétant de Delvaux, ou mieux encore, dans le parti des trois dominantes noires, grises, blanches, l'écran expressionniste allemand qui, en son apogée dans le temps même de l'irruption surréaliste française, ne pouvait que méconnaître toutes autres couleurs... tout cela forme une scène imminente prête à toutes failles et intrusions, depuis le réalisme fantastique jusqu'aux confins du surréel.







Il est d'ailleurs regrettable que P. Chéreau n'ait pas mieux saisi ces moments privilégiés des surréalistes, failles de l'action favorables aux changements de voies vers le rêve, le cauchemar vécu comme cauchemar, et non comme fresque de restitution socio-historique. Toute dérogation scénographique était permise, qui aurait seulement fait reconnaître, à partir de la Genèse de la première scène de **Rheingold**, intangible celle-là, —en fait ici le plus grave échec de la réalisation— que la Matière pouvait rêver même l'anticipation, vivre des cauchemars qui rejoignissent ceux de notre époque. Patrice Chéreau fut bien près de mettre en œuvre ces prises en charge et mutations, à l'erreur initiale près du barrage, quand en cette première scène, il donna cette année à la découverte de l'Or, un tableau saisissant de lumière noire et lunaire, lune présente en place du soleil, où tout, en dehors de l'Or, s'abolissait en infimes reflets dont les filles redevenaient, presque invisibles sur la haute passerelle, une présence mythique toute proche, un bref moment, de la pureté originelle dans un climat onirique évident, que la deuxième scène ne poursuivra pas. D'autres moments de décrochements possibles de rêve ont été ainsi frôlés ou méconnus : le face à face de Wotan et de Brunnhilde, son rêve incarné, long monologue du récit du passé devant le miroir, en lequel autre côté la scénographie aurait dû nous faire passer ; la scène de la forge de Siegfried, le dialogue avec l'oiseau, l'évocation d'Erda par Wotan...

Au moins ont été acceptés par P. Chéreau certains fantasmes sans idéologie, sources esthétiques captées brusquement parfois dans l'action.

Nous traversons ainsi quelques faits où P. Chéreau semble s'être accordé à la voie onirique sur laquelle une fantasmagorie mythique wagnérienne traditionnelle vient hanter la réalisation et provoquer des hasards surréalistes, la plupart appelés par le scénographe :

— la table presque somptueuse du repas solitaire de Hunding qui, dans l'usine en abandon, n'est pas un rappel fortuit du festin de **Don Giovanni** en sa demeure menacée,

— l'apparition, dans la grande salle du Walhalla, de Brunnhilde en walkyrie primitive devant Wotan en redingote fin de siècle et Fricka en robe de soirée que notre époque reconnaîtrait,

— au contraire, en des prépondérances oniriques inversées, l'irruption d'un Wotan qui, dans la même livrée, aurait retraversé les âges d'où les intentions scénographiques précédentes l'avaient appelé, accédant au roc désolé parmi les walkyries en costume de légendes... Tout de même, à suivre notre rêve, de ces guerrières épiques d'une autre époque exactement irréductibles aux circonstances, Wotan paraît alors si étranger au lieu et à leurs jeux, si misérablement désarmé que pas un instant nous ne lui accorderions encore la moindre puissance surhumaine et même un pouvoir temporel de chef de

clan industriel capable de menacer, d'endormir Brunnhilde par châtiment, d'évoquer et contraindre Loge... Nous ne pouvons oublier ce qui s'est déployé ici de puissance et de cruelle détermination meurtrière inhumaine et le sublime dialogue de Brunnhilde et de Sieglinde, toutes actions des walkyries qui ont rompu avec le monde d'en bas auquel, en cette mise en scène, et celle-ci seulement, Wotan qui n'est plus des leurs, reste asservi.

D'autres scènes agitent une magie dont le surréalisme tiendrait paradoxalement au geste de P. Chéreau montrant, contre toute règle scénographique ordinaire, les procédés techniques : cordages d'une forêt de composition qui voit ainsi se mouvoir ses arbres devant les spectateurs en des caissons de bois ; dragon de livre d'enfants ou de fête foraine, mû contradictoirement à sa fonction et au rêve de tels lecteurs, par des ombres voulues de machinistes. Plus certain est le surréalisme de ce dragon Fafner redevenant pour mourir le géant qu'il fut, bien que nous retrouvions ici le simple merveilleux des contes des Mille et une Nuits : c'est le thème du génie de la lampe dans le conte d'Aladin.

nOtre discOthèque

o **DOMENICO SCARLATTI - SONATES POUR CLAVECIN K 215 - 216 - 263 - 264 - 52 - 490 - 491 - 492 - 308 39. HARMONIA MUNDI (DEUTSCHE) 1 C 065 99615 KC**

Après son interprétation de tout premier plan du CLEVECIN BIEN TEMPERE, parue l'année dernière chez HARMONIA MUNDI, et dont il a déjà été question dans ces mêmes colonnes, GUSTAV LEONHARDT livre aujourd'hui au disque sa vision tout à fait fantastique de quelques sonates de SCARLATTI, sur un clavecin de MARTIN KOWRONECK (BREME 1962) d'après J.D. DUELCKEN (ANVERS 1745). Ces courtes pages dont on a souvent dit qu'il s'agissait avant tout d'un jeu gracieux, léger et toujours nouveau, prennent ici une envergure, une profondeur presque orchestrales. L'interprétation semble les élargir avec une intensité et une générosité rares, et le style, tout comme la portée musicale du jeu profondément vibrant de LEONHARDT, atteint à une réalité sensible communicative et authentique. De fait, ce disque, de gravure excellente, offre un récital d'une rare qualité.

o **WAGNER - TRISTAN et ISOLDE : PRELUDE ET MORT D'ISOLDE — TANNHAUSER : OUVERTURE AIR D'ENTREE ET PRIERE D'ELIZABETH - ERATO STU 71149 W**

En fait, MONTSERRAT CABALLE et ALAIN LOMBARD à la tête de son orchestre PHILHARMONIQUE de STRASBOURG font autant pour l'attrait du disque que les TRISTAN et TANNHAUSER annoncés en titre. Ce pourrait être un récital, une exécution lumineuse des «grands chefs-d'oeuvre» par les nouveaux «monstres sacrés» ; cela reste à mon gout un peu trop commercial malheureusement - malheureusement pour Wagner bien entendu. J'ai encore dans l'oreille les mots d'Isolde de BIRGIT NILSSON avec KARL BOHM au pupitre en 1966 à Bayreuth, et de CATARINA LIGENDZA, toujours à Bayreuth en 1976 et je m'en excuse.

La Version ALAIN LOMBARD - MONTSERRAT CABALLE manque d'enthousiasme. Dans le prélude comme dans la mort d'Isolde, rien ne semble motivé ou vécu ; et l'interprétation de LOMBARD, trop respectueuse en fin de compte reste banale, emphatique et froide.

Heureusement, l'ouverture de TANNHAUSER rachète un peu l'ensemble. L'orchestre y retrouve sa vitalité et en donne une version bien nette, équilibrée et très en relief.

Quant à MONTSERRAT CABALLE, elle incarne mieux Elizabeth qu'Isolde, mais certainement, les brumes venues du Nord, charriant leurs symboles, leurs fantasmes et leurs mythes lui conviennent moins que la franche lumière méditerranéenne.

o **QUATUORS DE SAXOPHONES - G. PIERNE - F. SCHMITT - J. RIVIER - A. DESENCLOS - EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C06914187 CR**

Enregistré par le quatuor DEFFAYET, ce disque fort bien gravé, propose un concert tout à fait exceptionnel tant par la beauté des oeuvres choisies que par leur originalité

On n'a pas toujours l'occasion d'entendre le saxophone utilisé avec autant de bonheur, et les 4 pièces, écrites entre 1900 et 1963, de facture typiquement française, brillent d'un éclat chaleureux et intense, les deux quatuors de SCHMITT et de DESENCLOS surtout, merveilleusement servis par les instrumentistes du quatuor DEFFAYET débordent de spontanéité ; de la vigueur de l'un à la fraicheur enjouée de l'autre, c'est tout un univers sonore généreux et vif qui transporte de bonheur. C'est avec plaisir que je mentionne la parution sur le marché du disque de ces pages trop peu connues, et qui reflètent avant tout une authentique poésie musicale.

o **RICHARD STRAUSS - 1864-1949 - LES QUATRE DERNIERS LIEDER - DON JUAN op. 120 - ERATO MCE 71054 STEREO**

Il s'agit là de la version sur cassette, avec toutes les particularités propres à ce genre de gravure, pratique et peu fragile à l'emploi, mais aussi infiniment moins apte que le disque à restituer un espace sonore crédible.

En fait, cette belle interprétation due à MONTSERRAT CABALLE, ALAIN LOMBARD et à l'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE STRASBOURG, manque un peu de profondeur, de présence. La version sur disque sera sans doute préférable.

Quoiqu'il en soit, ces QUATRE DERNIERS LIEDER (FRUHLING - SEPTEMBER - BEIM SCHLAFENGEHEN et IM ABENDROT) écrits en 1948 sur des poèmes de H. HESSE et de J. VON EICHENDORFF, d'un lyrisme prenant et dense, tout comme le jeune poème symphonique DON JUAN, écrit quelques 50 ans plus tôt et où l'influence de WAGNER se fait très fortement sentir sont ici exécutés avec beaucoup d'intelligence et d'ampleur.

o CHARLES GOUNOD (1818-1893) - FAUST (EXTRAITS) - ERATO STU 71135 KC

Qui n'a entendu parler de l'AIR DES BIJOUX, immortalisé une seconde fois après les amateurs du genre, par Tintin et sa chère Castafiore ! Certes, l'oeuvre a vieilli depuis sa création en 1856, mais elle conserve une telle jeunesse qu'on aurait tort de la rejeter, ou simplement de la laisser pour compte.

Ce disque a été réalisé à partir de l'intégrale enregistrée en 1976 par la maison ERATO. Huit extraits y sont proposés dont, au hasard, l'inévitable AIR DES BIJOUX, LE CHOEUR DES SOLDATS, LE TRIO de la scène de la prison, etc..., autant de courts passages favorisant une approche de ce FAUST que l'on cite en général comme point de départ de la renaissance musicale française. L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE STRASBOURG, LES CHOEURS DE L'OPERA DU RHIN, MONTSERRAT CABALLE (Marguerite), GIACOMO ARAGALL (Faust), PAUL PLISHKA (Mephisto), placés sous la direction d'ALAIN LOMBARD en donnent une interprétation très musicale, mais je regrette un peu, pour ma part, le registre aigu de M. CABALLE, un peu trop dur à mon sens dans le TRIO.

o ALBERT ROUSSEL (1869-1937) - SYMPHONIES No3 ET 4 - ERATO ERA 9515

Présentée dans le cadre des grandes rééditions à tirage limité, cette version des symphonies 3 et 4 de ROUSSEL, grand prix du disque 1966, doit son prestige à l'interprétation de CHARLES MUNCH à la tête de l'ORCHESTRE DE L'ASSOCIATION DES CONCERTS LAMOUREUX - Interprétation grandiose. L'orchestre joue avec un élan irrésistible et, à l'audition de ces deux oeuvres magistrales, on finit par tout oublier pour ne plus vivre que cet univers sonore quasi volcanique, baigné de lumière, de fête, et de passion généreuse.

o J.S. BACH (1685-1750) - JOHANNES PASSION - ERATO STU 71151 3 W

MICHEL CORBOZ à la tête de l'ENSEMBLE VOCAL et de l'ORCHESTRE DE CHAMBRE DE LAUSANNE, entouré de FELICITY PALMER (Soprano), BIRGIT FINNILA (alto), KURT EQUILUZ (Ténor - Evangéliste), WERNER KRENN (Ténor), RUUD VAN DER MEER (Basse-Jésus) et PHILIPPE HUTTENLOCHER (Basse-Pilate, Pierre) sont les grands artisans de cette réalisation splendide, car il ne s'agit pas seulement d'une version supplémentaire lancée sur le marché du disque, une de plus, mais d'une vision de l'oeuvre à la fois très prenante et très noble. On n'a pas toujours l'occasion d'entendre quelque chose d'aussi profondément musical, d'une sensibilité à fleur de peau, mais aussi d'une grande simplicité. MICHEL CORBOZ imprime à sa direction très fine une hauteur et une intensité extraordinaires. Cette Passion, la première que BACH ait écrite, probablement avant l'année 1723, parait dans toute sa réalité sensible, musicale, dramatique et religieuse.

o LA MUSIQUE D'ORGUE EN EUROPE DU MOYEN AGE A LA RENAISSANCE - ARION ARN 38434 K

Sous ce titre ambitieux, MARIE LOUISE JAQUET, à l'orgue KERN DU TEMPLE ST JEAN DE MULHOUSE, exécute une vingtaine de pièces du XIIIe au XVIe siècle, religieuses ou profanes, qui rejouiront les adeptes de la musique ancienne et de l'orgue.

HANS NEUSIEDLER (1508-1563), ARNOLD SCHLICK (1445-1525), ADAM ILEBORGH (XVe), KONRAD PAUMANN (1415-1473), FRANCISCUS DE LA TORRE (1500), PAUL HOFHAIMER (1459-1537), ainsi que PEROTIN et ATTAINGNANT figurent au programme de ce beau concert. Parallèlement au contexte musicologique que cette réalisation implique, le jeu intelligent et clair de MARIE LOUISE JAQUET anime l'ensemble avec beaucoup de finesse.

Des «Points d'orgue» de PEROTIN à la danse de FRANCISCUS DE LA TORRE, c'est une belle mosaique faite pour aiguiser l'appétit et pour combler l'oreille.

Monique et Jean LENOBLE, Professeurs à l'Ecole Normale de Clermont Ferrand souhaitent votre participation au débat sur la voix et le chant de l'enfant à l'âge préscolaire et scolaire à l'école et hors de l'école.
Ecrivez à l'EDUCATION MUSICALE 9 rue Coetlogon 75006 Par. ou 3 rue des Ecoles 77590 Bois ,le Roi

Ex. 36

"Sardana de carrer" E. Cabals

Ex. 38

"Baixant de la font del gat" E. MORERA

Ces exemples musicaux 36,38,43, 47 remplacent ceux du numèro de Juillet dont la présentation était défectueuse..

"Sota il mas Ventós" J. Bonaterra

Ex. 43

"Sardana de carrer" E. Casals

Ex. 47

INFORMATIONS DIVERSES

o JOURNEES D'INFORMATION SUR L'EDUCATION MUSICALE de l'A.P.E.M.U.
Samedi 28 - Dimanche 29 Octobre 1978 à la Maison de l'Enseignement, La Rochette - 77000 Melun

Repas et hébergement sur place. (l'hébergement est facultatif).
Renseignements et Inscription : Melle Maryse POULETTE, 6 Impasse Maciet, 77100 MEAUX. Tél. : 434 23-70. (joindre un timbre pour la réponse). Date limite des inscriptions : 15 Octobre 1978.

Ces journées sont organisées par les membres de l'Association des Professeurs d'Education Musicale (A.P.E.M.U.). Elles sont ouvertes à TOUS, mais s'adressent plus particulièrement AUX JEUNES COLLEGUES DE LA REGION PARISIENNE concernés par l'éducation musicale à l'école (qu'ils soient agrégés, certifiés, M.A., P.E.G.C., instituteurs ..).

Au cours de ces journées, l'A.P.E.M.U. se propose :

- d'offrir aux collègues une vaste documentation sur les moyens utilisables en classe d'éducation musicale (livres, partitions, recueils, instruments, disques, appareillage audio-visuel . . .).
- de leur faire connaître des expériences, des réalisations musicales d'élèves . . .
- de leur fournir toutes informations destinées à compléter leur formation ou à les aider dans l'exercice de leur métier.

Parmi les participations proposées

- Une expérience de rééducation rythmo-mélodique à partir du langage musical des enfants.
- Montage audio-visuel sur les instruments à percussion.
- L'improvisation comme moyen pédagogique d'expression.
- Une expérience en 6ème : jeux de bruits et de sons; comment la poursuivre en 5ème (débat prévu).

Une SOIREE-DEBAT consacrée aux problèmes de l'éducation musicale est prévue le samedi 28 octobre à 20 h.30.
Pour nous aider dans notre tâche, Inscrivez-vous à l'A.P.E.M.U.

o La Maison des Jeunes Musiciens

s'est donnée pour objet de grouper toutes les personnes qui souhaitent apporter une aide effective aux étudiants musiciens

Le Foyer résidence Maurice Ravel, première « Maison des Jeunes Musiciens » accueille ses premiers résidents. Pour tous renseignements complémentaires et détaillés, s'adresser à La Maison des Jeunes Musiciens, Association déclarée, 4, Place Raoul-Dautry, 75741 Paris Cedex 15 - Tél. : 538 52-53 (Poste 38.67).

o Institut Musical Méthodes Actives Lyon (IMMAL).

Ce Centre de formation à la pédagogie musicale développe une éducation musicale de base s'appuyant sur des pédagogies «actives ». **Pour les enfants** cet enseignement semi-collectif intègre les disciplines instrumentales et l'initiation musicale active dans une pédagogie de groupe. **Pour les adultes** une formation permanente hebdomadaire ou mensuelle (méthodologies, activité instrumentale, culture musicale) Pour tous renseignements, s'adresser à : I.M.M.A.L., 8, rue du Plâtre. 69001 Lyon. Tél. : (78) 27 24 40.

o **Association Internationale d'Education Musicale Willems**

Manifestations mises au point pour 1979 à : Strasbourg (stage d'éducation musicale pour l'enfance et l'adolescence inadaptées), Israël, Tel-Aviv (Congrés International), Dijon, (4ème stage consacré au «Mouvement» en collaboration avec l'association (Danse et Enseignement), Lisbonne (stage intensif donné par les professeurs portugais), Suisse Romande (journées de perfectionnement) - Les cours de formation se poursuivront en France : Lyon, Dijon, Strasbourg, Metz, Paris, Evreux, Douai, Bordeaux, Toulouse, Besançon.
Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : Association Internationale d'Education Musicale Willems, 1, Avenue II, Le Ban S-.-Martin, F 57000 Metz ou, adresser en Suisse : Case postale, CH 1010 Renens 1.

o **Les choephores et la danse des morts à Strasbourg**

L'orchestre du Conservatoire National de Strasbourg et la Chorale Universitaire des étudiants d'éducation musicale ont connu un succès sans précédent, avec « Les Choéphores » de Darius Milhaud et « La Danse des Morts » d'Arthur Honegger. Jean-Sébastien Béreau a dirigé cet ensemble, avec une fougue qui s'est transmise chez tous les exécutants. L'interprétation rutilante des instrumentistes a accru le côté monumental des ouvrages.

Les Choéphores, en particulier, ont été animé par un souffle grandiose qui s'est maintenu jusqu'à la dernière note. Il faut préciser que l'enthousiasme des jeunes instrumentistes a régné pendant ces instants de rare émotion.

Armand Maclane, baryton, a élevé le débat en donnant au personnage d'Oreste toutes les vertus de la passion; une passion qui a entraîné dans son sillage, les accents pathétiques de Marianè Rudloff, récitante, et révélé les qualités d'Odile Pietti, soprano, et de Simone Codimas, mezzo-soprano.

Interprétation vivante, séduisante, qui ne pouvait laisser l'auditeur indifférent. Ce gigantesque « raz de marée» a secoué le joug de toutes les inerties : Communication totale « de la cave au grenier» ; du soliste au percussioniste, en passant par toutes les étapes de la «hiérarchie» musicale. Personne ne semblait dépositaire de la tendresse ou de la passion : Le texte de Claudel n'étant pas fait pour juguler l'élément lyrique, mais au contraire, pour l'accroître, lui donner du volume et du poids.

ICONOGRAPHIES DISPONIBLES

Prix unitaire : F 1,50.

N° 111 Scène du Ballet comique de la Reine, composé par Baltazar de Beaujoyeulx, Figure des Tritons. C. Violet.
N° 113 XVIII[e] Siècle : Atelier de Lutherie. Encyclopédie de Diderot. C. Viollet.
N° 115 EGYPTE (Saqqârah) : Mastaba de Akhtiketep, haut fonctionnaire de la V[e] Dynastie. C. Bulloz.
N° 120 Psautier d'Utrecht (IX[e] siècle) B.N.

N° 125 Bas-Relief du Palais d'Assurbanipal. L'armée et ses musiciens Ninive (VIII S. avant J.-C.) (Louvre).
N° 130 Hans BURGKMAIR : Triomphe de l'empereur Maximilien (Bois gravé).
N° 133 Pablo MINGUET : Reglas y advertencias. Frontispice (Bibl. C.N.S.M.).
N° 135 EGYPTE : Danse funéraire (Bas-relief de Saqqârah, XIX[e] ou XX[e] Dynastie).
N° 137 LE CONCERT (Tapisserie des bords de Loire, fin du XV[e] siècle).
N° 140 HABIT DE MUSICIEN — Paris — Musée des Arts Décoratifs.
N° 141 UN CONCERT BERLIOZ EN 1846 — Caricature allemande par Geiger.
N° 145 Chapitaux de St-Georges de Boscherville (Musiciens).
N° 147 Fragment de kyrie noté en neumes — 9[e] siècle.

N° 160 MARIN MERSENNE — 3[e] Livre de l'Harmonie Universelle (clavicorde) C.-M. Pincherle.
N° 163 LE SACRE DU PRINTEMPS — Musique de Stravinsky — Chorégraphie de Nijinsky : quelques-uns des mouvements notés en 1913.
N° 165 ITALIE XVIII[e] SIECLE — Titre passe-partout de l'Editeur Giovanni Chiari de Florence — C. M. Pincherle.
N° 167 ALBERT ROUSSEL (Compositeur).
N° 173 BEETHOVEN — Son clavicorde.
N° 175 FLORENT SCHMITT ,Compositeur).
N° 177 Orgue du XII[e] siècle (Cambdidge) — C. Viollet.
N° 180 H. RIGAUD : Lully et les musiciens de la Cour.
N° 181 Page d'Antiphonaire (Cathédrale de Sienne).
N° 185 Le Concert Champêtre — Watteau.
N° 187 Concert donné dans les jardins de Trianon au XVII[e] siècle (Gravure de F. Chauveau).
N° 195 Partition d'une chanson de Baude Cordier, musicien français du XV[e] siècle — Musée de Chantilly.
N° 200 Ollivier : le thé à l'anglaise dans le salon des 4 glaces au Temple, La Cour du Prince de Conti avec Mozart (Louvre).
N° 203 Carpeaux : buste de Gounod.
N° 205 Aveline. Détail, théâtre dressé à la Cour pour le divertissement de l'Opéra donné à la Princesse de Piémont (B.N.).
N° 207 Carmontelle. Mozart et sa famille — Carnavalet.
N° 210 Memling. Le Christ et les anges musiciens — Anvers.
N° 212 Teniers, Concert.
N° 213 Un curieux appareil.
N° 215 Georges d'Espagnat : Portrait de Ravel.
N° 217 Le Joueur de musette — Gravure de J. Dumont dit le Romain.
N° 220 Ravel, « L'Enfant et les sortilèges » (scène de l'arithmétique).
N° 226 Au foyer de l'Opéra en 1841.
N° 227 Darius Milhaud et sa famille.
N° 230 Tournier : Le Concert.

Bien indiquer le numéro de référence de l'iconographie choisie et ne pas oublier de joindre le titre de paiement (chèque bancaire, virement postal 3 volets).

Toutes ces iconographies sont à commander : 3, rue des Ecoles 77590 BOIS LE ROI

Aux Conservatoires : une entrée remarquée!
Dans votre budget : une sortie discrète!

LES PIEDS ASSURENT UNE PARFAITE PROTECTION DU FÛT

MODÈLE STANDARD
9.230 F T.T.C.
DÉPART PARIS
LES 2 : Ø 66 cm Ø 74 cm

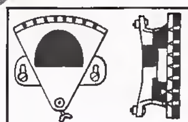
SÉRIE UNIVERSAL
7.765 F T.T.C.
DÉPART PARIS
LES 2 : Ø 66 cm Ø 74 cm

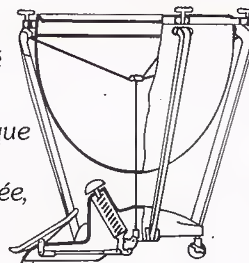
PIED DÉMONTABLE POUR FACILITER LE TRANSPORT.

Ludwig

Offrez à vos classes de percussion des instruments de la même qualité que les modèles professionnels, équipés techniquement des mêmes perfectionnements :

peaux plastique
réglage de tonalité par pédale,
système automatique de repérage de la tonalité sélectionnée,
roulettes.





Musser

Idéal pour l'étude,
xylophone modèle M 51
clavier en kélon,
matériau moderne et durable
3 1/2 octaves FA 4 à DO 8
accordé au LA 442
portable, pieds à roulettes repliables, valise en option.

MODÈLE M 51
7.800 F T.T.C.
DÉPART PARIS

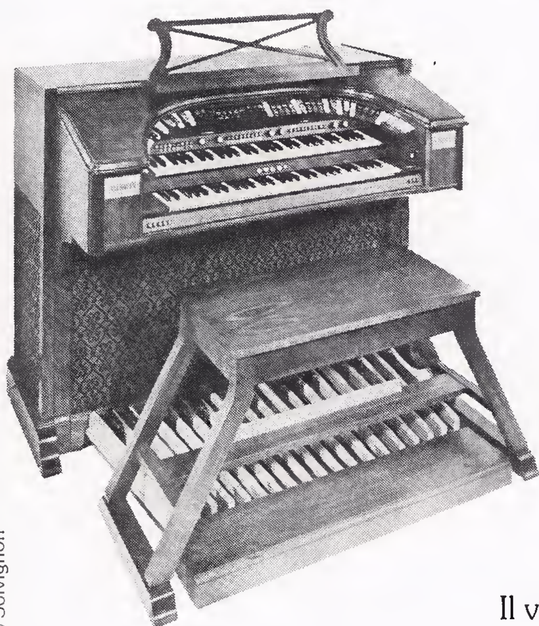
Une distribution major S.A. *28, rue Stephenson - 75018 PARIS - Tél. 606.89.56*
(Catalogue sur demande)

Studio Potard

Virtuose ou amateur nous saurons vous satisfaire.

PIANO CENTER,
leader français des instruments à clavier,
présente, sur 2.800 m2,
la plus belle exposition de la région parisienne,
de pianos, orgues et synthétiseurs ;
assisté des meilleurs conseillers-techniciens,
vous trouverez l'instrument
répondant à votre personnalité
et à vos connaissances musicales.





Offre gratuite
Sur simple demande, nous vous ferons parvenir
notre luxueux catalogue présentant
83 instruments en photos couleur.
Cette brochure regroupe
22 des meilleures marques mondiales
de pianos et orgues électroniques.
Il vous suffit d'écrire à l'une des adresses ci-dessous.

Piano center

PIANOS : 71, rue de l'Aigle - 92250 LA GARENNE - Tél. 242.26.30 et 782.75.67
PIANOS et ORGUES : 122-124, rue de Paris - 93100 MONTREUIL - Tél. 857.63.38

Lafourcade Conseil/Solvignon